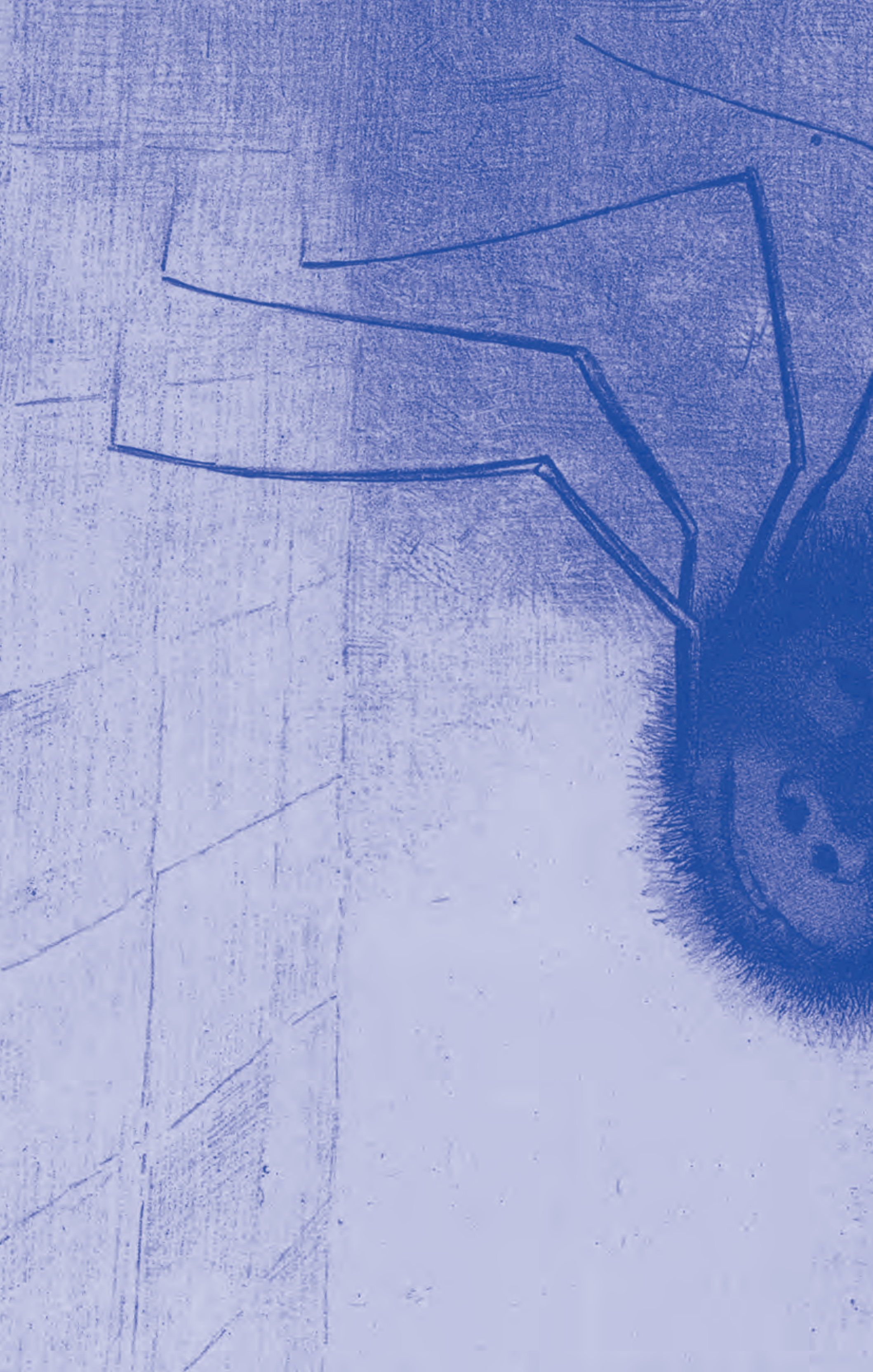
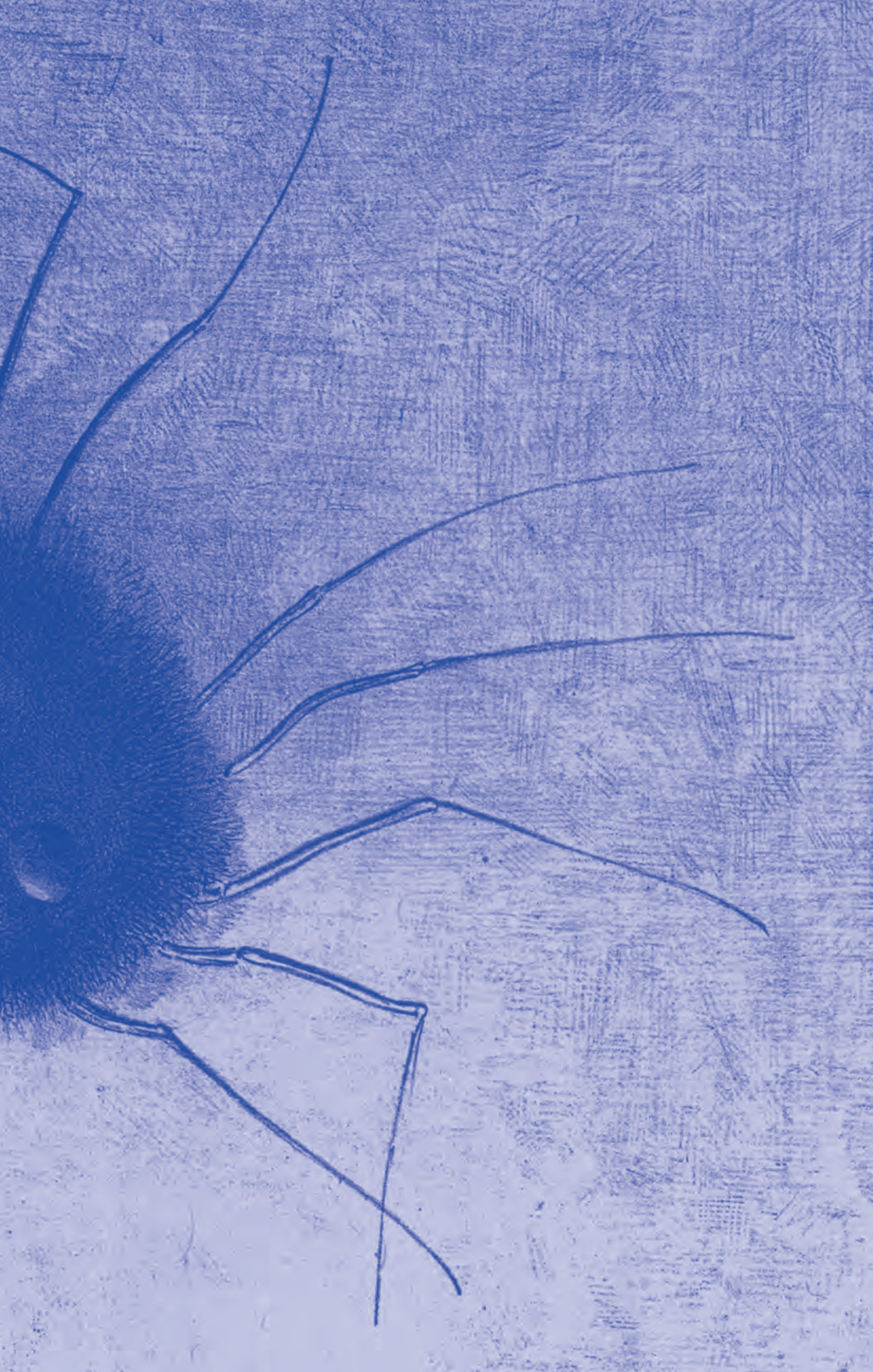
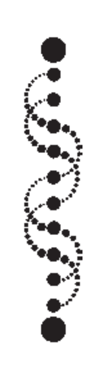
ANTOLOGÍA UNIVERSAL DEL RELATO FANTÁSTICO

Edición y prólogo
Jacobo Siruela

ATALANTA







ARS BREVIS

ATALANTA

79



ANTOLOGÍA UNIVERSAL DEL RELATO FANTÁSTICO

EDICIÓN Y PRÓLOGO

JACOBO SIRUELA



ATALANTA

2014

En cubierta: *L'oeuf*, Odilon Redon, 1885.
En guardas: *Araignée souriante*, Odilon Redon, 1881.

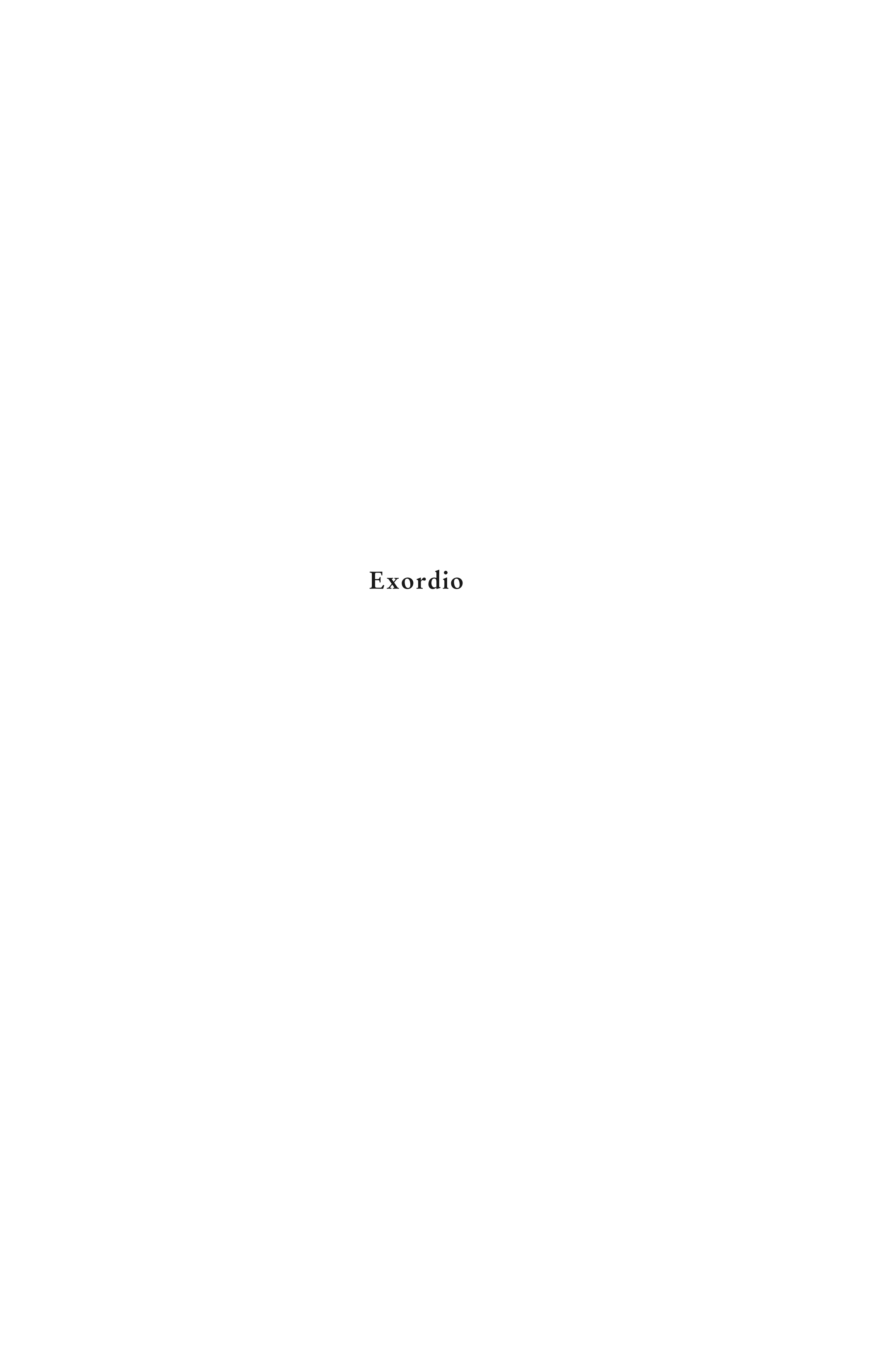
Dirección y diseño: Jacobo Siruela

Segunda edición revisada y aumentada

Mas Pou. Vilaür 17483. Girona. España
Teléfono: 972 79 58 05 Fax: 972 79 58 34
atalantaweb.com

ISBN: 978-84-942276-5-3
Depósito Legal: GI-1.383-2014

ÍNDICE



Exordio



A mis hijos (fantásticos), Jacobo y Brianda.

Man is so made that all his true delight arises from contemplation of mystery, and save by his own frantic and invincible folly, mystery is never taken from him; it rises within his soul, a well of joy unending.[1]

Arthur Machen

I

Existen dos maneras de acercarse a lo *fantástico*. La primera es centrípeta, y delimita su campo de acción a una determinada estructura narrativa y a unos períodos históricos bien definidos. La segunda es centrífuga, y se extiende más allá de los géneros, al entender que, por su enorme variedad de temas y tratamientos estilísticos, lo fantástico no puede quedar circunscrito al cuento de terror y sus variantes, sino que debe referirse a un fenómeno literario mucho más amplio, cuyo rastro multiplica sus huellas en todas las literaturas del mundo. La primera clasifica y pertenece al ámbito de la crítica. La segunda desclasifica y es el resultado del desarrollo mismo del arte. La presente antología es afín a esta última perspectiva; lo cual no implica ningún desdén hacia el cuento de terror de género, al que este antólogo ha consagrado no pocas horas de gozo en su vida, sino que más bien se debe a la obligación coyuntural de aclarar la perspectiva desde la que han sido escogidos los cincuenta y siete relatos de este libro. Esta elección comporta ciertas prerrogati-

1. «El hombre está hecho de tal manera que todo su verdadero gozo brota de la contemplación del misterio, y salvo por su frenética e indomeñable locura, el misterio nunca le abandona; siempre brota dentro de su alma, pozo de inagotable deleite.»

vas. En vez de situar dicha forma literaria en el lugar lateral que normalmente acostumbra a ocupar en la historia de la literatura, me gustaría destacar su relevancia histórica y otorgarle una categoría estética más generosa y justa, que sitúe con todo derecho su larga y continua aportación a las letras junto a las grandes obras literarias de la humanidad; porque, considerado este asunto a la luz de los hechos, pocos son realmente los relatos que superan en el siglo XIX a *The Turn of the Screw* de Henry James; o a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson; o bien en el XX a un cuento de Borges o de Kafka, o, por qué no decirlo, a ciertas narraciones de esta antología.

Visto desde este ángulo, la progresión histórica del cuento fantástico ha sido notable en los dos últimos siglos transcurridos. No sólo ha gozado de un continuo desarrollo y total versatilidad durante todo este largo periodo de tiempo; también por el carácter fundacional que tiene la literatura fantástica en la creación del relato moderno propiamente dicho, inventado por Hoffmann en las primeras décadas del XIX, pero que adquiere total autonomía con Poe y una estructura narrativa jamás soñada por sus predecesores. En efecto, *le fantastique* (según la denominación francesa de principios del XIX) no es únicamente un género literario específico; debe contemplarse también como una categoría estética universal surgida en pleno Siglo de las Luces, que se refiere a todo aquello que sobrepasa el ámbito de la razón y no puede ser comprendido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad. Se trata pues de una forma literaria puramente moderna de percibir el mundo y la experiencia humana, de una mirada que, en frontal oposición al imperio unívoco de la razón ilustrada, trata de compensar a través del arte todo aquello que había sido relegado al terreno de las supercherías, de modo que venía a cubrir todas aquellas otras necesidades anímicas de la imaginación que la sociedad reclamaba de forma lateral y sólo los artistas podían ofrecer: el otro rostro de la modernidad.

Aunque este primer impulso del Romanticismo fue con el paso del tiempo modificando por completo su punto de vista original, sus implicaciones psicológicas y culturales han persistido pese a todo, incluso en algunos escritores que nunca trata-

ron lo fantástico en sus novelas; como es el caso de Joseph Conrad, quien se vio obligado a aclarar en su nota introductoria a *The Shadow Line* el malentendido en el que habían incurrido algunos críticos de su época, al tachar su novela de *sobrenatural*, como si hubiese dado rienda suelta a su fantasía. Conrad consideraba esta apreciación absolutamente equivocada, porque para él, el mundo visible y tangible de los vivos encierra ya de por sí tantas maravillas y misterios que actúan sobre nuestra mente de una forma tan inexplicable, que resulta innecesario tener que acudir a «un artículo de manufactura fabricado por espíritus poco sensibles». «No», añade tajantemente, «mi conciencia de lo maravilloso es demasiado firme como para dejarse fascinar por algo simplemente sobrenatural.» Este particular sentimiento hacia el misterio del mundo –más allá de los postulados de la ciencia– ha sido la fuerza centrífuga expansiva de toda la literatura fantástica.

La crítica inglesa y estadounidense ha dividido y subdividido cómodamente en géneros y subgéneros la vasta producción sobrenatural de sus literaturas seculares, pero este etnocentrismo anglosajón comienza a desvanecerse cuando ampliamos las fronteras geográficas y culturales, y descubrimos nuevas islas en el horizonte. Por otro lado, están también los arduos intentos sistematizadores de la crítica francesa, orientados fundamentalmente a delimitar el concepto de «lo fantástico» para fijarlo con alfileres en un contexto histórico preciso. Según Louis Vax, lo fantástico nos sitúa súbitamente en presencia de lo inexplicable: en el mundo común y cotidiano, regido por hechos, un fenómeno extraordinario pulveriza en pocos segundos «el orden natural de las cosas». Por su parte, Roger Caillois definió esta repentina rasgadura de lo real como una «irrupción de lo inadmisible»: el racionalismo ilustrado del XVIII y la visión cientificista del XIX siguen vigentes en todos estos exégetas, que continúan uniendo lo fantástico a sus *causas*, y el terror a una intolerable quiebra de la razón moderna, cuando, en realidad, la literatura fantástica no pone ningún énfasis en las *causas* sino en los *efectos*. Un simple velo negro le sirve a Hawthorne para producir un efecto numinoso, acaso más potente que la irrupción de un monstruo o un fantasma. Una sencilla ventana pintada de negro

proporciona a Margaret Oliphant una forma sutil de sugerir una entrada al *otro mundo*. En *La lotería*, de Shirley Jackson, no hay nada sobrenatural, y sin embargo todo el relato respira una intensa sensación de ensueño. Tampoco la interminable cabalgata de *Los siete mensajeros* del cuento de Buzzati se sale de las leyes naturales, pero su acción tiende a ser infinita.

La metáfora es la gramática de lo fantástico, su lenguaje polisémico natural. Esto lo emparenta con la poesía, pues de una manera implícita, todos los cuentos fantásticos tienen, en mayor o menor grado, una sintonía con el poema. Primero, por la utilización de la forma breve; segundo, por la voluntad de crear un clima, una atmósfera sugerente, y tercero, porque todos los territorios narrativos que aborda siempre demandan una suspensión del juicio durante su lectura. El significado del texto no se encuentra en los hechos narrados sino en la profundidad y eficacia de sus metáforas o, como dijo Keats, en «la verdad de la imaginación».

Si dejamos aparte las mitologías antiguas, cuyas figuras pertenecen enteramente a la esfera de lo maravilloso, las ficciones fantásticas aparecen esporádicamente en el poema de *Gilgamesh*, en algunos pasajes de Homero, la Biblia, las *Argonáuticas*, la *Vida de Apolonio de Tiana*, *El Asno de oro*, *El Satiricón* y la *Eneida* durante la época antigua; en la Edad Media en las *Eddas*, *Beowulf*, el cuento de *El capellán de monjas* de Chaucer o las sagas islandesas; más tarde en Ariosto, Tasso, Rabelais y de vez en cuando en Shakespeare, Webster, Marlowe o Quevedo. Sin embargo, nada de lo narrado en estos libros suponía en su época una alteración del concepto universal de *realidad*. Los fenómenos extraños eran testimonios de *otra* realidad invisible, tutelada siempre celosamente por la religión. Los reparos racionales frente a la autenticidad de un hecho sobrenatural no se encontraban entonces en primer plano: lo extraordinario era aceptado como parte de los arcanos inherentes al mundo. El elegante cuento del infante don Juan Manuel que narra lo sucedido al deán de Santiago con don Illán, mago de Toledo, no hace referencia a la magia como algo dudoso o ficticio; los prodigios tienen un carácter meramente moral y ejemplarizante, sin el más

mínimo rastro de ambigüedad. Y lo mismo ocurre con Dante o Quevedo.

La duda sistemática frente a lo sobrenatural es una reacción puramente moderna, instituida por Descartes en el siglo XVII, que se implanta un siglo después como condición del pensamiento. Hasta entonces, la confrontación entre lo real y lo imaginario, entre lo racional y lo terrorífico, sencillamente no existía. Lo fantástico aparece en escena cuando la razón de la nueva era ha implantado su absolutismo sobre todas las cosas del universo y lo religioso hace tiempo que ha perdido todo vigor y atractivo para la imaginación humana. Aparece cuando el mundo, cada vez más medido y dominado por los hechos comprobables, va perdiendo toda su poesía, casi sin darse cuenta. De ahí surge el rabioso lamento de Baudelaire, que abraza la belleza del Mal, la belleza de Satán, con el fin de recuperar el antiguo estremecimiento de lo sagrado como valor primigenio de la experiencia poética. Así, lo numinoso encontró en el arte su mejor refugio; al fin y al cabo, era el único lugar en donde podía campar a sus anchas, lejos del alcance ideológico de la ciencia.

II

El primer cuento de fantasmas de nuestra cultura fue escrito a finales del siglo I de nuestra era por Plinio el Joven, sobrino del célebre autor de la *Historia natural*. Refiere la historia de una casa encantada, situada a las afueras de Atenas. Según dicen, se oyen ruidos extraños por la noche y se ven apariciones, y gracias a estas habladurías la casa ha quedado desierta.

Un día llega a Atenas el filósofo Atenodoro, con la idea de instalarse en algún lugar apartado y tranquilo, y alquila la mansión, sin hacer el más mínimo caso a las murmuraciones que corren sobre ella. Pide tablillas, un estilo y un candil para alumbrarse, y manda colocar un lecho en la parte delantera de la casa. Al principio no nota nada raro, pero al cabo de un rato escucha el sonido de unas cadenas arrastrándose, que se van acercando poco a poco a su cuarto. Cuando el ruido irrumpe en su aposento, ve con toda claridad el espectro de un ansioso anciano, que le hace señas para que lo acompañe. Sin inmutarse, el filó-

sofo toma el candil y le sigue hasta el patio. El fantasma desciende lentamente las escaleras hasta llegar a una zona de la casa donde se desvanece en el aire. Entonces, Atenodoro marca el sitio exacto de la desaparición, vuelve a su dormitorio y, después de registrar en sus tablillas lo sucedido, se duerme. Al día siguiente, pide permiso en la magistratura de la ciudad para cavar en la mansión. Y cuando más tarde abren un gran agujero en el suelo, justo donde había desaparecido el fantasma, hallan a metro y medio bajo tierra los huesos de un cadáver encadenado con grilletes. Enseguida recogen la osamenta con sumo cuidado, después honran los restos y los entierran según la costumbre; y la casa queda limpia y liberada.

A pesar de su brevedad y sencillez narrativa, este cuento ya contiene todos los elementos posteriores del relato gótico y la *ghost story* victoriana: la casa encantada, la aparición espectral, el maleficio, incluso la *duda* expresada por el propio narrador con respecto a la veracidad de los hechos, pues Plinio acaba su relato preguntando al amigo a quien dirige su carta si cree que los fantasmas existen y tienen vida propia o algún tipo de voluntad, o si, por el contrario, son imágenes vacías e irreales impulsadas por el miedo.

La epístola de Plinio durmió el sueño de los siglos, hasta que en pleno Siglo de las Luces cayó en manos de Horace Walpole. Su lectura exaltó la mente erudita de este versátil diletante, que se puso de inmediato a escribir una procelosa y disparatada novela, *The Castle of Otranto*, germen de toda la literatura gótica inglesa. Walpole no fue un hombre de genio; esencialmente, era una persona de gusto. Gracias a su particular criterio estético, sería una de las figuras más influyentes en las tendencias artísticas de su tiempo, no sólo en el ámbito de la novelística, también en el de la arquitectura y la jardinería.[2]

Según refiere Walpole en una carta, fue un sueño lo que le empujó a escribir *El castillo de Otranto*: se hallaba en una fortaleza medieval cuando de la parte superior de una historiada es-

2. Su casa de campo, Strawberry Hill, de estilo rococó medieval, y saturada de una ornamentación flamígera ideada por él mismo, fue un

calera barroca vio aparecer una gigantesca mano de armadura. Cautivado por esa refulgente imagen y por la lectura de la epístola de Plinio, esa misma tarde se puso a escribir de corrido, sin saber bien lo que quería contar. La novela apareció un año después, en 1765. La mano engastada en hierro se había transformado en un desmesurado yelmo bruñido, «mil veces más grande que cualquier casco humano, cubierto proporcionalmente de plumas negras». La obra no dejaba de ser un juego medievalista erudito, pero de atrevida invención: el hecho de situar su escenario en las oscuras entrañas de un castillo piranesiano, de angostos pasadizos, tortuosas escaleras y galerías pobladas de espectros o de estatuas que descienden de sus pedestales con las narices ensangrentadas, supuso una ruptura radical con los usos literarios y las leyes del gusto de la época. A pesar de su inconfundible tono dieciochesco, su involuntaria comicidad y abuso de artificios melodramáticos, la novela anunciaba un cambio significativo en la sensibilidad de su tiempo. De un modo caprichoso, Otranto recogía los deseos inconscientes de la sociedad cultivada inglesa, que de alguna manera necesitaba confrontarse con todo lo que reprimían las pautas de comportamiento social y sumergirse en ese estado de horror que, a salvo de todo peligro, procura un extraño deleite. A partir de entonces, la fría y mental estética neoclásica dejará paso a una romántica legión de fantasmas y vampiros cuyas cualidades poéticas testimonian el advenimiento de una nueva belleza macabra que la razón y las buenas maneras rechazaban de plano. Por mucho que Ann Radcliffe insistiera en que no escribía novelas de terror sino obras literarias con intenciones didácticas y moralizantes, su público buscaba en ellas todo lo contrario: zambullirse en todo aquello que la mentalidad utilitarista burguesa, surgida en la Revolución industrial, más despreciaba: los sueños, los decrépitos castillos medievales, la noche, las supersticiones ancestrales y la presen-

claro antecedente de la arquitectura neogótica del XIX. Y algo muy parecido sucedió con su breve ensayo *On Modern Gardening* (1780), limpio alegato contra el rígido formalismo geométrico francés de setos recortados (vigente en Francia desde el Renacimiento), que abrirá las puertas al nuevo jardín romántico inglés, de inspiración rousseauniana, convertido en paisaje natural.

cia espectral de la muerte. No deja de ser irónico que lo más anticuado y antimoderno se convirtiera entonces, gracias al hechizo del arte, en la expresión más innovadora, transgresora y joven del momento. De modo que el frenesí gótico continuó inundando Europa, como si tuviera un efecto narcotizante en los lectores de su tiempo.

En medio de toda esa corriente de obras mediocres, destaca una novela nerviosa, delirante, titulada *The Monk* (1796), del joven veinteañero homosexual Matthew Gregory Lewis, en la que había derramado un caudaloso torrente de miedos escatológicos y fantasías eróticas que, en el fondo, reflejaba las emociones reprimidas de la sociedad finisecular del dieciocho. La rabia con que Lewis pisoteaba la moral cristiana del *establishment*, unida a un marcado acento estético puesto en todo aquello que la ideología utilitarista burguesa más reprobaba, cautivó a los jóvenes de la época de un modo muy similar a como siglo y medio después sucedería con el grupo surrealista parisino, encabezado por Breton. Lo que prueba, a pesar de todo, su continuidad como tendencia estética moderna, que más tarde recogería el cine.[3]

La llama romántica también prendió con fuerza inusitada en Alemania, aunque de una forma muy diferente a lo sucedido en Francia. La filosofía francesa era desde Descartes racionalista y, a partir del triunfo de la Ilustración, contempló el mundo desde una visión materialista, fundada en los nuevos presupuestos de la ciencia. Alemania, en cambio, también cultivó la racionalidad de la Ilustración, pero bañada de idealismo. Como dice Hegel –y lo mismo pensaban todos los románticos germanos–, el racionalismo hizo que el ser humano tuviera que contentarse con agua y tierra, como un gusano, tras haber vivido durante siglos a la luz de una luminosa constelación de dioses y milagros. Los poetas y pensadores románticos alemanes rechazaron el mundo

3. Sin embargo, no todo en la novela gótica es delirio de salón; ésta produjo al menos tres novelas realmente inspiradas: *Vathek* (1782), de William Beckford; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, primer mito literario moderno –el otro es el vampiro–, y *Melmoth the Wanderer* (1820), del clérigo irlandés Charles Robert Maturin, que Lovecraft calificó como primera obra maestra del horror moderno.

mecanicista de los *philosophes* parisinos y se opusieron frontalmente a esta nueva razón soberana con su menguada visión del psiquismo como campo cerrado de la fisiología y reducto unívoco de la conciencia. «El hombre», escribió Goethe, «no puede permanecer siempre en estado consciente; debe repetidamente sumergirse en lo inconsciente, porque allí vive la raíz de su ser.» Para el alma romántica, el universo y la experiencia humana debían ser tan poéticos y metafísicos como siempre habían sido, pero las respuestas ya no podían encontrarse en la religión. El escepticismo moderno había desgastado los antiguos cimientos sagrados, y lo religioso había ya perdido para las personas cultivadas todo el antiguo poder que ejercía sobre la imaginación.

Goethe, Novalis, Jean Paul, Von Arnim, Brentano y Tieck allanaron el camino para que este otro polo de la modernidad entrara en escena, pero el primero en introducir directamente el mundo numinoso en la realidad cotidiana, disociándolo claramente del plano ideal de la imaginación –tal como aparece reflejado en los cuentos de hadas– fue el poeta, músico y pintor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Sus narraciones inauguran en toda Europa el mismo cambio en el gusto literario que se había producido en Inglaterra, aunque con una diferencia sustancial. Durante la primera mitad del siglo XVIII, la imaginación no había entrado en ningún momento en conflicto con lo racional, ni quebraba los fundamentos de la realidad objetiva, refrendada por la ciencia. Lo *maravilloso* se mantenía aparte, dentro del campo florido de las bellas ficciones infantiles; lo contrario hubiera sido sencillamente inadmisible. Lo que hizo Hoffmann fue introducir el elemento macabro y sobrenatural en el contexto cotidiano. Pero a diferencia del tormentoso y confuso paroxismo gótico inglés, el escritor alemán optó por jugar con la ambigüedad de los acontecimientos fantásticos y su hermenéutica implícita en cuanto a si lo narrado tiene una causa exterior sobrenatural o, por el contrario, es subjetivo y sólo acontece en el mundo interior del protagonista. Si Hoffmann se hubiera quedado anclado en esta sencilla cuestión poética, su arte sería tan puro e ingenuo como un cuento de hadas. Pero la complejidad de sus recursos literarios y su empleo sutil de la ambigüedad resultaron sumamente innovadores.

Los cuentos de Hoffmann se hicieron célebres en toda Europa y contribuyeron a crear una moda en todo el continente. En Francia el relato fantástico no fue una corriente «popular», como en Inglaterra y Alemania, sino una moda intelectual y elegante, que dispone de un antecedente singular, la novela de Jacques Cazotte *Le Diable amoureux* (1772). Su argumento narra las peripecias de un demonio invocado en una sesión nigromántica que, tras varias transformaciones grotescas, se convierte en una bella adolescente que termina enamorándose del protagonista. De marcado estilo dieciochesco, esta deliciosa novela evita en todo momento cualquier desagradable encuentro con lo macabro, por lo que no se encuadra en el mundo fantástico sino en el de lo *maravilloso*. Según Tzvetan Todorov, el estructuralista francés que estableció de forma más canónica las reglas literarias de lo fantástico, cuando lo sobrenatural es aceptado y no se pone en duda, la narración pertenece al campo de lo maravilloso. Habitualmente este género se aplica al cuento de hadas o al cuento oriental, al estilo de *Las mil y una noches*. En todos estos ejemplos, los elementos sobrenaturales no producen ningún tipo de extrañamiento ni desgarradura en los parámetros del mundo racional, sino que se desarrollan con toda naturalidad en el ámbito autónomo, simbólico y coherente de la imaginación pura. Pero cuando lo maravilloso o sobrenatural se produce en la realidad cotidiana, y surge inevitablemente la *duda* del protagonista (y del lector), entonces las leyes narrativas exigen otro rigor en la trama, indispensable para dar credibilidad al relato.

El cuento más célebre de Hoffmann, *El hombre de arena* (*Der Sandmann*, 1817), narra una historia a través de varios puntos de vista: primero, el relato del protagonista, Nathaniel, en primera persona, que representa la versión subjetiva de los hechos; después, la versión de su prometida, Clara, que establece un contrapunto racional y desmitificador a la exposición de su novio; en tercer lugar, la narración que retorna al protagonista, pero esta vez contrastada con la reacción del público del concierto ante la insólita escena de la mujer autómata, con una interpretación de los hechos muy distinta a la de Nathaniel, y, por último, la aclaración objetiva en tercera persona con la que concluye el relato.

La secuencia de estos diferentes puntos de vista y planos narrativos, que anticipan el futuro relato sobrenatural, deja a la novela gótica, al menos estilísticamente, como una estructura narrativa protofantástica –demasiado simple e ingenua para el nuevo lector escéptico de la época moderna de la razón– y empieza a establecer las complejidades de uno de los elementos más característicos del cuento fantástico: la ambigüedad, que alcanzará su punto culminante a finales del XIX, con los refinados procedimientos de Henry James.

Pero volvamos a Francia. El primer autor francés propiamente fantástico fue el bibliófilo y erudito Charles Nodier (1780-1844). Bibliotecario del Arsenal y adicto a las doctrinas de Saint-Martin y Swedenborg, lo fantástico era para él la inevitable expresión de un período histórico extremo de la vida política, la Revolución de 1789, que conseguía renovarlo todo, trascender la realidad cotidiana y otorgar «un atisbo de alma al desgastado mecanismo de la civilización». Pero Nodier, en total sintonía con los románticos ingleses y alemanes, también se opuso al positivismo instaurado en la Francia posrevolucionaria y busca en el mundo feérico de los cuentos populares su fuente de inspiración; si bien los transforma totalmente al introducir el elemento macabro, que había tomado de las novelas góticas inglesas, sobre todo en *Infernaliana* (1822) o en su relato *Smarra ou les démons de la nuit* (1821). Estas características literarias encontrarán un notable impulso y desarrollo en sus más inspirados continuadores: Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam y Gérard de Nerval.

Théophile Gautier (1811-1872) tiene la particularidad de aunar en el curso de su vida toda la trayectoria de la literatura francesa del siglo XIX, desde el primer Romanticismo, vinculado al descubrimiento de Hoffmann, hasta la influencia de las distintas corrientes surgidas posteriormente en la segunda mitad del siglo, como el naturalismo, el simbolismo y el esteticismo. Aunque Gautier introduce un elemento plenamente macabro en el que acaso sea su cuento más perfecto, *La muerta enamorada* (1836), en general, prefiere distanciarse de lo terrorífico para

consagrarse a una narrativa preciosista, siempre pintoresca, obsesionada con alcanzar la perfección formal. Sus obras más famosas giran siempre alrededor del amor como fuerza arrolladora de potencia insólita: en *Avatar*, el amor absoluto se logra gracias a la fusión de dos almas y dos cuerpos; en *Spirite*, por el enamoramiento de un joven poeta hacia una mujer fantasma. *Arria Marcella* y *El pie de momia* (*Le pied de momie,* 1840) desarrollan, junto a Mérimée y su *La Venus de Ille*, lo que algunos críticos han denominado «fantástico-arqueológico». En ambos cuentos, tanto la huella dejada por una mujer pompeyana en la lava arrojada por el Vesubio como el pie embalsamado de una princesa egipcia sirven, respectivamente, de excusa para cautivar al lector con una mujer hermosa, llena de un atractivo y sensualidad siempre al servicio de las diferentes modulaciones expresivas que debe experimentar su imaginación.

Pero si Gautier disfrutó de una vida saludable, plena de viajes y hermosas creaciones, en el otro extremo de la balanza se encuentra el paupérrimo conde Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), sumido en su elegante malditismo parisino, siempre fiel a su odio crónico hacia el «inmundo siglo» en el que le había tocado vivir. Como Maistre, como Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy y tantos otros, también Villiers detestaba el racionalismo burgués instaurado en Francia tras la Revolución, con todas sus promesas de progreso. Como consecuencia de ello, escribió una de las primeras novelas de ciencia ficción: *L'Ève future* (1886), una despiadada sátira sobre la ciencia, encarnada por el macabro y misógino sueño del ingeniero Edison, que construye una mujer mecánica que para él es la representación perfecta de la mujer ideal. En materia estética, sus maestros fueron Baudelaire, Poe y Wagner. Villiers siempre se mantuvo alejado de los debates literarios de su época, pero nunca dejó de postular abiertamente su postura aristocrática respecto al arte, que glorificaba al genio como expresión suprema de la humanidad por encima de los demás mortales. Así, en su novela *Axël*, publicada póstumamente en 1890, el protagonista exclama: «¿Vivir? No. Nuestra existencia ya está llena [...]. Nuestros criados lo harán por nosotros». Villiers siempre adoptó esta afectada postura, pero en cualquier caso, el conjunto de sus *Contes*

cruels (1883), reunidos casi al final de su vida, incluye algunos de los mejores ejemplos del relato francés del diecinueve. No en vano los simbolistas siempre lo consideraron como uno de los suyos. El amor, el misterio y la ironía son los elementos constantes de su singular mundo literario, y *Vera*, con su alucinada atmósfera onírica, es uno de sus cuentos más sobrenaturales.

La leyenda de Gérard de Nerval (1808-1855) –el «loco delicioso»– es un caso aparte y único que traspasa los límites normales de la experiencia humana. Nerval convirtió sus sueños en vida y su vida en sueño; esto tuvo dos consecuencias notorias en su obra maestra *Aurélia ou Le rêve et la vie*: por un lado, se erige en una de las cumbres de la poesía francesa, pero al mismo tiempo es el claro ejemplo de cómo la *hybris* del artista moderno desemboca en alienación y tragedia. Su caso recuerda a la locura de Maupassant, cuyos relatos fantásticos, escritos hacia el final de su vida, son el desarrollo metafórico de todo su neurótico pavor a perder la razón, así como de sus desesperados intentos de conjurar lo que finalmente sucedió, tal como había presentido. El caso de Nerval se mueve en otro registro. *Aurélia* es el testimonio directo y sincero de la lucha angustiosa de su alma en su paso por el reino de las sombras, pero su zozobra interior es descrita con el mínimo de patetismo. Los cuentos de Maupassant abundan en histriónicos signos exclamativos; en cambio, la prosa poética de Nerval fluye suavemente. Además, sus puntos de vista son diferentes. Para Nerval, las fronteras entre la dimensión del sueño y la realidad son artificiales: «La imaginación humana no ha inventado nada que no sea verdad en este mundo o en los otros». De modo que la desgarradura de todo su proceso psicótico produce en su interior un dualismo radical entre la apariencia y la esencia de la realidad, algo que sólo la experiencia mística fue capaz de percibir. Al igual que Coleridge y Blake y los románticos alemanes, Nerval consideraba la imaginación como un medio de conocimiento, y nada de esto hay en Maupassant. Se mofaba de los burdos psiquiatras de la época que, en el manicomio en donde era atendido, pretendían presuntuosamente conocer mejor que él lo que ocurría en su mente. Para su desgracia, andaba enredado en un amor imposible con una actriz y se había abandonado a la poesía como

única verdad de la vida con el propósito de buscar, conocer y experimentar sus secretos más profundos. Nerval forzó las puertas de los abismos ignotos y descendió a los infiernos sin ningún Virgilio que lo acompañase. Esto sólo les ocurre a ciertos poetas escogidos. Dante lo llevó a cabo simbólicamente; Nerval, de forma literal, y se perdió en el camino. Durante la vigilia, comenzó a ver los rostros de la gente transfigurados y los objetos materiales rodeados de una vaga penumbra que modificaba su forma. Sus sueños empezaron a teñirse de imágenes sangrientas, inquietantes señales admonitorias y terroríficas apariciones de su *doble*. También tuvo visiones místicas. La dispersión de su yo le causaba un sufrimiento indecible, pero Nerval contemplaba sus figuras internas como revelaciones, lo cual no impidió que una fría noche de enero se ahorcara en un oscuro y solitario callejón de París. El día anterior a su muerte había dejado a su tía una críptica nota que decía: «Hoy no me esperes, porque la noche será negra y blanca».

Salvo por *La main enchantée* (1832) –su cuento clásico sobre una mano hechizada que obra al margen de su dueño–, Nerval apenas abordó el género fantástico. El principal valor de su contribución radica en haber inventado una nueva dimensión poética de lo fantástico totalmente innovadora. *Aurélia* es el testimonio directo más cabal que se conserva sobre una autoinmolación en aras del arte; al mismo tiempo, marca el clima más extremo del movimiento romántico francés del XIX, y su actitud desmedida abrirá el camino a Rimbaud y al surrealismo. En suma, aunque Francia haya sido el país que más asumió el racionalismo materialista ilustrado y sus lectores no se presten fácilmente a la imaginación soñadora, ha ejercido, sin embargo, un papel tardío pero esencial en el desarrollo de la sensibilidad hacia lo fantástico, que fue perdiendo paulatinamente a medida que avanzaba el siglo XX.[4]

4. El siglo pasado es escaso en obras fantásticas francesas, pero hay notables excepciones: las novelas *Le voyageur sur la terre* (1927), de Julien Green, y *Le Mont Analogue* (1944), de René Daumal, cuyo subtítulo reza: «Novela de aventuras alpinas no euclidianas y simbólicamente auténticas» (*El monte Análogo*, Atalanta, Vilaür, 2006).

Edgar Allan Poe (1809-1849) goza ya de tanta fama que su mera mención produce cierto cansancio. Esto se debe en parte a su manida imagen de tópico paladín de la desdicha y el malditismo, y a menudo a su injusta condición de enfática lectura temprana. Sin embargo, Poe es uno de los pocos escritores que pueden ostentar con holgura el solemne apelativo de *genio*, y no sólo por haber inventado el género policial y establecido las leyes del cuento moderno. Poe construyó su propia poética con sumo cuidado. Primero se planteó la extensión, y optó por la forma breve, como el poema. La brevedad hace posible la máxima intensidad del *efecto*. La longitud de la novela no permite la lectura de un solo tirón, por tanto el efecto no puede mantenerse todo el tiempo y acaba diluyéndose en la totalidad del texto. Por el contrario, la brevedad del relato asume en todo momento un perfecto control sobre el plano imaginario del lector, que sostiene y modula el *crescendo* emocional de la lectura en cada una de las partes del argumento. De modo que todos los episodios inventados y atmósferas imaginadas tienen por misión conducir al lector a un clima y desenlace que exigen un gran rigor. Su teoría del cuento sigue, paso a paso, las técnicas de su principio poético, pero Poe descubre que la belleza de un relato no descansa, como el poema, en la «excitación o elevación placentera del alma», sino en la eficacia de cada palabra y de cada suceso del argumento para intensificar su efecto. Poe llevó la emoción del terror –«la emoción más profunda y antigua de la humanidad»– al ámbito de la poesía, como apreciaron Baudelaire y los simbolistas, y fue el primero en descubrir y analizar la poética del cuento moderno.

El clima alucinatorio y pesadillesco que respira toda la historia del *Manuscrito hallado en una botella*; la intemporalidad del buque fantasma, surgido de la oscuridad de la noche; su *espectral* tripulación, completamente ajena a la presencia del protagonista, no impide que sea también, como dijo Conrad, «un magnífico trabajo, perfecto en su género y auténtico en sus detalles, que bien podría haber sido narrado por un marino».

Poe puso tanto énfasis en la idea de que el arte narrativo responde esencialmente a una compleja operación de la inteligencia, que algún crítico llegó a sospechar cierta ironía. Pero no es

así. La intensidad del efecto dramático que buscaba no se logra solamente mediante una comprensión cabal de las leyes del arte; sus cuentos no tendrían esa tremenda fuerza sugestiva si no nacieran de un trasfondo profundo de la imaginación. Al ser acusado como adepto de Hoffmann, Poe contestó: «El horror no viene de Alemania, proviene del alma». En efecto, toda su literatura brota de su propia interioridad subjetiva. Su mundo es todo menos natural. Sus personajes carecen por completo de los rasgos propios de la vida, lo humano y la psicología mundana: son lo contrario del espejo del mundo. Constituyen el reflejo oscuro de la melancolía de su alma, que no cesa de irradiar poderosas imágenes de horror y *fatum*. Imágenes vivas, que siempre *resuenan* en nuestro interior, como si activaran de inmediato un torrente de emociones inconscientes.

Esto mismo puede aplicarse con toda probidad al otro gran escritor norteamericano de la primera mitad del XIX: Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Nacido en Salem, vivió toda su vida bajo los auspicios puritanos de su rígida ciudad natal. Su bisabuelo había sido uno de los jueces de aquellos feroces procesos de brujería en los que se ejecutaron a muchos inocentes, pero él fue un hombre amable y tímido. Hawthorne aborda el tema de la naturaleza del Mal como una poderosa fuerza sobrenatural que acecha en cada recodo del camino. Buena prueba de ello son sus excelentes relatos fantásticos *Rappaccini's Daughter*, inspirado en su mujer, *The Great Stone Face*, sobre el tema del doble, o *Dr. Heidegger's Experiment*, la historia de un viejo científico que propone a sus huéspedes resucitar una rosa ya seca desde hace más de cincuenta años. El cuento elegido para esta antología, *El velo negro del pastor* (*The Minister's Black Veil*, 1836), está basado en un suceso verídico sin ningún acontecimiento sobrenatural. El pastor de una iglesia de Nueva Inglaterra decide cubrirse el rostro con un velo negro que sólo deja su boca al descubierto. Un espantoso pecado ha hecho que su rostro sea indigno de mostrarse a los ojos de Dios, y no se quita el velo ni para dormir. Esta sencilla y turbadora imagen naturalmente desata el horror entre sus feligreses, que reaccionan como si este misterioso símbolo revelara la secreta iniquidad de todos los pensamientos y obras que cada uno esconde de los ojos del pró-

jimo. Así, esta negra sombra que separa al pastor del resto del mundo será el detonador del magnífico efecto numinoso del cuento, que sin tener nada de carácter sobrenatural suscita una inquietud tenebrosa.

Es opinión unánime que el Romanticismo español empieza con el estreno en Madrid de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en 1835, cuando en Francia ya aparecían los primeros posrománticos. En virtud del poco calado que tuvo la Ilustración en España, cabe preguntarse sin ningún asomo de ironía: ¿cómo pudo entonces haber Romanticismo? Amordazado por la censura y la precariedad cotidiana, el público español era muy distinto al de los países europeos antes mencionados, cuya sociedad próspera y civilmente madura estaba sedienta de novelas que reflejaran sus inquietudes. No deja de ser curioso que España, el país en donde prácticamente se inventa la novela con *El Quijote*, perdiera a partir del XVIII todo su magisterio literario. La carencia a partir del Siglo de la Luces de un público amplio y bien formado, que estuviera al corriente de las exigencias de los nuevos tiempos, es en gran medida la causa de su escuálida situación literaria. Sin público no hay arte; los artistas son la consecuencia del ambiente cultural que respiran. Así pues, el Romanticismo español –hecho a imitación del europeo– fue parco y tardío.

En cuanto al relato sobrenatural, se publica en 1831 *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, de Agustín Pérez Zaragoza, quien ostenta el honroso mérito literario de haber introducido la novela gótica en España con un atraso de cuarenta años. En realidad, el único autor español netamente fantástico de cierto relieve universal en aquella época es el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870);[5] sus *Leyendas* y *Cartas desde mi celda* contienen pasajes sobrenaturales plenos de romántica fantasía y colorido poético. Relatos como *El monte de las ánimas* o alguna de sus *Cartas desde mi celda* son equiparables a los cuentos de Tieck, Brentano o Von Arnim; lo único que

5. Cabe mencionar también a Pedro Antonio de Alarcón, así como algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán, como *La resucitada*, que siguen puntualmente la estela de Poe.

ocurre es que cuando Bécquer escribió sus relatos –como apunta Rafael Llopis en su *Historia natural de los cuentos de miedo*– el Romanticismo ya no existía en Europa.

Pero ¿qué había sucedido en las islas británicas desde la aparición de la moda gótica y los poetas románticos? Como es bien sabido, la Inglaterra de la época victoriana fue el centro de un vasto imperio que se extendía por toda la tierra. A su enorme desarrollo económico e industrial se unía un gran pragmatismo proveniente de una bien cimentada tradición de empirismo filosófico. El utilitarismo burgués había invadido toda la vida cultural inglesa y transformado sus hábitos. Pero al nuevo lector no le satisfacían los anticuados artificios góticos, y aunque una gran parte de la literatura inglesa de aquella época se orientó hacia el realismo y el ahondamiento descriptivo en las luces y sombras de aquella sociedad, el ritual psicológico de los cuentos de miedo seguía aún muy vivo. Por otro lado, el público también había progresado en sintonía con los tiempos, y su escepticismo secular demandaba algo más que escenarios medievales de cartón piedra y retumbantes maldiciones de ultratumba que ya sólo producían risa. Los fantasmas tuvieron pues que abandonar la noche y escoger escenarios más actualizados en los que el lector se viera reflejado, y también ofrecer argumentos más creíbles que volvieran a infundir temor.

Así procedió Charles Dickens (1812-1870) en *The Signalman*, la más celebrada de sus *ghost stories*, en donde tanto el fantasma como el argumento diluyen sus contornos para dar relevancia a un típico escenario de la era industrial con vías, trenes, señales y sonidos maquinales. En el relato escogido para este libro, *Juicio por asesinato (The Trial for Murder)*, el autor de *Oliver Twist* nos presenta a un fantasma al que sólo el protagonista puede *ver*; curiosamente, los demás también pueden hacerlo, siempre y cuando sean *tocados* casualmente por él, porque entonces les transmite automáticamente su visión, como si se tratara de un fluido. El fantasma es el espíritu de un hombre que ha sido víctima de un crimen atroz y que se aparece al protagonista en varias ocasiones a lo largo del relato en escenarios de lo más cotidianos: en la esquina de St. James's Street a plena luz del

día, frente a la sucursal bancaria en donde trabaja, en la puerta de su dormitorio o en las sesiones del juicio de su crimen. No es un espectro amenazante, ni siquiera macabro. Tan sólo es un alma en pena, ansiosa por influir en la opinión del jurado. El relato fluye serenamente, con pulcra exactitud notarial. Pero bajo esta obligada aspiración de objetividad, sorprende que, además de las consabidas visitas espectrales, aparezcan en la trama transmisiones telepáticas y premoniciones oníricas. Y si un autor como Dickens, tan poco proclive a este tipo de especulaciones, echa mano de ellas es porque, a pesar de la condena del *establishment*, estaban muy en boga en aquellos días.

Una de las personalidades que más ahondó en esta ola de prácticas espiritistas y experimentos psíquicos fue el barón Edward Bulwer-Lytton (1803-1873). Narrador prolífico, sus novelas de «tenedor de plata» cosecharon grandes éxitos en su época, aunque hoy en día sólo haya pervivido *The Last Days of Pompeii* (1834). Lytton es de esos personajes que sólo pueden existir en Inglaterra. Parlamentario durante nueve años y con una carrera política que no paró de prosperar hasta su nombramiento como secretario de Estado de las Colonias, sus numerosos servicios al Estado y su animada vida social no le impidieron ser miembro de la Sociedad Rosacruz y convertirse en una figura central de los círculos esotéricos victorianos, con un amplio abanico de amistades que comprendía desde el «mago» francés Eliphas Lévi hasta el primer ministro de la reina, Benjamin Disraeli. Lytton creía firmemente en la eficacia de las operaciones mágicas. Rechazaba que en ellas participasen espíritus o demonios, y vindicaba la acción de una fuerza psíquica desconocida directamente vinculada a la voluntad humana y que sería entendida alguna vez por la ciencia. Aunque su novela *Zanoni* (1842) abunda en peregrinas disquisiciones sobre pitagorismo, gnosticismo, cábala, planos astrales y mesmerismo, Lovecraft pondera la invención de esa «enorme esfera desconocida del ser, custodiada por el terrible Morador del Umbral que amenaza nuestro mundo y atormenta a todos aquellos que se aventuran a entrar en ella y fracasan».

La obra de Lytton ocupa un lugar destacado en la transición de la novela gótica al moderno cuento de fantasmas. Como pro-

fundo conocedor del tema, sobre el que se había documentado con la misma minuciosidad que aplicaba a sus novelas históricas, Lytton utilizó en uno de sus mejores relatos, *Hechizados y hechizadores* (*The Haunted and the Haunters*, 1857), algunos elementos góticos habituales: la casa encantada, la maldición ocasionada por antiguos crímenes, la cámara secreta y ciertos signos amenazantes de ultratumba. Sin embargo, aunque su perspectiva es siempre moderna al dar un origen humano a todos los acontecimientos sobrenaturales, tiene la infausta manía de explicar racionalmente los fenómenos extraños que van apareciendo en la historia en detrimento de las estrictas reglas del arte, y así rompe el hechizo de la «verdad de la imaginación» postulada por Keats. Con todo, este relato, a veces llamado también *The House and the Brain*, es una de las *ghost stories* con mayor poder de sugerencia visual de la literatura inglesa, así como uno de los mejores ejemplos del motivo de la casa encantada.

En cualquier caso, ni Dickens ni Lytton fueron los representantes más notorios de las corrientes predominantes de la literatura inglesa de mediados del siglo XIX. Los imperativos artísticos comenzaron a plantear cada vez más la necesidad de jugar con un elemento imprescindible para lograr resultados literarios: la ambigüedad. Para ser creíble, el relato sobrenatural necesitaba de procedimientos más sutiles que envolvieran en la sombra los sucesos y dejaran planos opacos en el argumento con el fin de sugerir mucho más de lo que expresaban. El doble punto de vista, que convierte en psicológico lo sobrenatural, daba mucho juego y permitía seguir acariciando la sempiterna duda de si lo extraño proviene de fuera o por el contrario sólo se da en la mente de quien lo vive. Un buen ejemplo de ello es *La dama de* pique, del gran poeta ruso Alexander Pushkin (1799-1837), uno de los cuentos más perfectos de esta antología, que recurre a la ambigüedad con cierta guasa y gran elegancia. Lo mismo hace Wilkie Collins (1824-1889) en *Monkton el loco* (*Mad Monkton, 1*855), al dar la vuelta a los tópicos de la novela gótica (la antigua familia que habita en una abadía decrépita, el ambiente embrujado de algunos de sus aposentos, la maldición que marca el destino familiar), para que lo sobrena-

tural quede suspendido sobre un mar de incertidumbre, dada la locura del protagonista.

Una vacilación similar se mantiene durante todo el relato *Un sueño* (1876), del escritor ruso Iván Turguéniev (1818-1883). Primero, cuando el fantasma irrumpe en la vida del protagonista a través de una visión onírica, con respecto a si está vivo o muerto; duda que permanece incluso después de que haya sido hallado su cadáver en la playa. Turguéniev, que en ninguna de sus novelas traspasa los límites reales de la humanidad viva y doliente, se permite aquí rozar lo sobrenatural, pero nunca de manera explícita. Siempre diluye cualquier certeza para que al final sea la imaginación del lector la que complete el efecto creado.

El relato fantástico se encamina hacia su plena madurez cuando toma la senda de la ambigüedad como forma superior de expresión literaria. Ahora bien, el decantado manejo del misterio permite diferentes aproximaciones. Por ejemplo, el dominio de la vaguedad por parte de la prolífica escritora victoriana Margaret Oliphant (1828-1897) se acerca siempre a la poesía. La atmósfera enigmática de su relato *The Open Door* (1882) proviene del hueco de una puerta en las ruinas de una antigua mansión abandonada desde donde se oyen de vez en cuando tenues lamentos que hielan la sangre. En *La ventana de la biblioteca* (*The Library Window*, 1896), una simple ventana tapiada, con el marco y los cristales pintados de negro, le sirve a la mujer que narra la historia en primera persona para contar cómo al atardecer ve una misteriosa habitación oculta tras la ventana pintada, cada vez con más detalles. Alejado de toda ambientación macabra, sin tintes románticos de ninguna clase, este relato utiliza a la perfección un elemento cotidiano cualquiera para describir los borrosos contornos que esconde todo hechizo; aunque Mrs. Oliphant, que deja este asunto abierto al juicio de cada lector, ya nos avise por boca de uno de sus personajes de que «la mirada es tan engañosa como el corazón».

Otras veces, este doble punto de vista entre la versión subjetiva del protagonista y la interpretación dada por los demás personajes ha sido utilizada como excusa para denunciar determinados problemas sociales de la época, como es el caso del relato de terror *El empapelado amarillo* (*The Yellow Wallpaper*,

1892), de la estadounidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Escrito a vuela pluma en el corto espacio de dos días –tras sufrir una terrible depresión, que fue empeorando debido en gran parte a la actitud poco empática de su médico y de su marido–, no sólo se trata de un soberbio cuento de miedo, sino al mismo tiempo de un precoz alegato feminista.

Una mención especial en todo este contexto merece el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) por ser el escritor que realmente instauró los usos modernos del cuento de terror inaugurados por Poe. El Príncipe Invisible, –como le llamaban sus amigos debido a su carácter tímido y huidizo– pasó toda su vida voluntariamente recluido (sobre todo tras la muerte de su esposa), dedicado por entero a la lectura y al ejercicio de las letras. Sus dos grandes influencias, aparte de la novela histórica de Walter Scott, fueron el místico sueco Emanuel Swedenborg, con su vasta topología sobre el *más allá*, y el psicólogo y naturalista alemán Carl Gustav Carus, descubridor del inconsciente cincuenta años antes que Freud. El gran mérito de Le Fanu consistió en despojar la *ghost story* moderna de todos los excesos del Romanticismo y situarla en una realidad cotidiana descrita siempre de forma precisa y verosímil. «Nadie coloca la escena mejor que él», dirá M. R. James, «[y] nadie utiliza con mayor destreza el efecto del detalle». *Madam Crowl's Ghost* era su cuento preferido; y el que figura en esta antología, *El testamento del señor Toby* (*Squire Toby's Will*, 1868), el predilecto de Henry James.

En efecto, Henry James admiraba las historias de Le Fanu. En uno de sus cuentos, *The Liar*, le rinde homenaje cuando dice: «Acostumbraba a tener una novela del Sr. Le Fanu en la mesilla; la lectura ideal en una casa de campo para las horas posteriores a la medianoche». James debió haber escudriñado a fondo la obra de Le Fanu para estudiar las posibilidades literarias de los fantasmas. Pero era una mente demasiado compleja como para tomar este reto al pie de la letra. *Otra vuelta de tuerca* puede leerse como una *ghost story* y, al mismo tiempo, como una historia sin fantasmas. En realidad, no es ni una cosa ni la otra, sino ambas a la vez. Todo depende del punto de vista, y el de James siempre es complejo. Sus fantasmas no cobran fuerza ni entidad por lo que se supone que son o pueden ser, sino por la manera

en que impregnan todo el relato y van adueñándose de las personas que se relacionan con ellos. No importa lo que sean, lo significativo es el *efecto* que nos producen. Por conveniencia deben invocar el asombro, dejarse ver y sentir para cobrar entidad. Pero para que el fantasma realmente nos cautive, lo «sobrenatural» no puede llegar por vía directa, de forma objetiva o, peor aún, desmedida, pues correría el peligro de hacerse risible. Para James, el fantasma ha de llegar de forma indirecta, a través de otra historia; y existirá en tanto sea percibido por la mente del protagonista, porque todo su poder fascinador no radica en el prodigio en sí mismo sino «en la conciencia humana que lo aloja y lo registra, lo amplifica y lo interpreta». En esto prevalece, según James, toda la *densidad* del relato y su límpida belleza.

Con James, la tendencia psicológica del cuento de fantasmas del XIX alcanza su cénit. No solamente en cuanto a la propensión a interiorizar lo fantástico a partir de la segunda mitad del siglo, sino también en cuanto a la progresión de la ironía moderna. Ésta ya estaba plenamente activa en Hoffmann, pero a través del tiempo se va destilando con procedimientos cada vez más refinados, por otro lado sin llegar nunca a desdibujar el efecto de lo sobrenatural en el argumento. Así, la compleja trama psicológica de *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898) nunca relativiza ni aminora el trasfondo maléfico o el terrible drama que subyace en la historia. En *Los amigos de los amigos* (*The Friends of the Friends*, 1896) la ironía ya brilla desde el principio con el rechazo de un manuscrito por parte de un editor. El texto desechado es el cuento que se va a narrar a continuación sobre dos personas que a menudo han oído hablar una de la otra pero que nunca llegan a coincidir, y cuando por fin van a encontrarse, una de ellas muere, y a partir de ahí comienza el cuento de fantasmas. Aunque el argumento es descabelladamente irónico, su suave sonrisa nunca va dirigida a las patéticas circunstancias que rodean la conmovedora historia de amor que viven sus personajes, sino a los celos que deja traslucir la narradora y a lo incierta que puede resultar su versión de los hechos.

Entre 1890 y 1915, el cuento de fantasmas llega a su máxima madurez y esplendor. Ambrose Bierce, Rudyard Kipling, Ro-

bert Hichens, Vernon Lee, M. R. James, Oliver Onions, Argenon Blackwood, Walter de la Mare y E. F. Benson representan su edad de oro.

Ambroce Bierce (1842-1913) pertenece a ese grupo de pesimistas consumados que abunda entre los novelistas estadounidenses de los dos últimos siglos ya transcurridos. Pero Bitter Bierce, como le llamaban, tenía motivos más que sobrados para serlo, después de haber vivido de cerca, como soldado voluntario de las tropas unionistas, las crudas atrocidades perpetradas en la Guerra de Secesión norteamericana, que cincelaron su total escepticismo frente al mundo y quien lo gobierna. Prueba de ello son los ácidos sarcasmos vertidos en *The Devil's Dictionary* (1911) o los horrores plasmados en *Tales of Soldiers and Civilians* (*Cuentos de soldados y civiles*, 1891), tal vez su mejor libro. Su vida fue azarosa, pero su desaparición legendaria. En 1913 se dirige a México con 2.000 dólares de oro y unas credenciales para atravesar la frontera. En Laredo abandona su equipaje y escribe dos cartas, la primera fechada el día de Navidad y la segunda dos días después; luego desaparece sin dejar rastro.

Los cuentos de Bierce no han perdido vigencia. Son tan descarnados como muchas de las novelas o películas de hoy en día. Fue un adelantado a su tiempo, pero esto es secundario. Escribió pocos cuentos de fantasmas, aunque todos sus relatos son en cierto modo de horror (ya sea sobrenatural, físico o psicológico) y siempre se desarrollan en un escenario realista en donde todo se palpa. Uno de los más terroríficos, *La muerte de Halpin Frayser* (*The Death of Halpin Frayser*, 1891), escenifica el encuentro en una noche oscura entre una persona muerta y un hombre acosado por sus propios fantasmas: el mayor asombro se produce cuando conocemos la malvada identidad del espectro, que es nada menos que su propia madre. No en vano, su *Diccionario del Diablo (The Devil's Dictionary)* dice textualmente sobre la voz *fantasma*: «Signo exterior e invisible de un temor interno».

Vernon Lee (1856-1935), cuyo verdadero nombre era Violet Paget, sorprendió al mundo cuando con apenas veinticuatro años publicó un erudito estudio sobre la música italiana del siglo XVIII. Desde entonces fue considerada una especialista en este

campo. Pero, como recuerda Mario Praz, «la cualidad principal de esta escritora no es la erudición crítica sino la fantasía». Durante su niñez y parte de su primera juventud, Violet viajó con su familia (ajena a cualquier veleidad turística) por Alemania, Francia, Suiza, Bélgica e Italia, hasta que en 1873 sus padres decidieron quedarse en los alrededores de Florencia y comprar la villa Il Palmerino, en donde se quedó a vivir durante gran parte de su vida.

El pasado es la clave de toda su obra literaria. Le fascinaba el misterio que transmiten ciertos lugares y objetos, o esas extrañas historias que escuchamos una sola vez y cuyo hechizo no nos abandona. En *The Wiked Voice*, el embrujo lo proporciona el canto suave y perverso de un soprano castrato del XVIII que había sido un asesino y que abduce a un músico wagneriano en Venecia; en *The Doll,* la atmósfera envolvente de un palacio arruinado que nos conduce hasta un objeto fascinante; en *Amour Dure*, el paulatino deslumbramiento de un historiador polaco hacia una despiadada *dame fatale* del siglo XVI que acaba vampirizándolo.[6]

Los demás autores relevantes pertenecientes a este corto período de esplendor son todos de procedencia inglesa. Comencemos por Robert Smythe Hichens (1864-1950), hijo de un pastor protestante, que quería ser músico y tuvo que conformarse con ejercer la crítica musical. Fue periodista y escribió cuentos y novelas, la primera de ellas a los diecisiete años. Hichens nunca llegó a casarse y pasó gran parte de su tiempo fuera de Inglaterra. Egipto fue uno de sus destinos favoritos, y al final de su vida, Suiza y la Costa Azul. En 1900 publicó *Tongues of Conscience*, con cinco piezas de terror entre las cuales se encuentra su largo relato *Cómo llegó el amor al profesor Guildea* (*How Love Came to Professor Guildea*, 1900), una soberbia historia de fantasmas en torno a la peliaguda unión entre el amor y los muertos.

El otro gran relato largo de esa época es *La bella que saluda* (*The Beckoning Fair One*, 1911), de Oliver Onions (1873-1961),

6. Los tres relatos aparecen recogidos en el volumen *La voz maligna*, Atalanta, Vilaür, 2006.

que narra sutilmente la ominosa influencia ejercida en una habitación hechizada por las impresiones de una joven, de la cual el inquilino se enamora fatalmente hasta convertirse en un psicótico asesino. El relato puede leerse de dos maneras diferentes, y ambas son legítimas.

Poco publicado en español, Oliver Onions, que más tarde cambiaría su nombre legal por el de George Oliver, fue diseñador de carteles e ilustrador de revistas antes de empezar su carrera literaria. Escribió sátiras sociales y novelas policíacas, históricas y de ciencia ficción, pero lo mejor de su obra son sus sucesivas colecciones de *ghost stories*, de las cuales *La bella que saluda* es considerada por muchos la mejor historia de fantasmas jamás escrita.

El maestro indiscutible del relato breve es Hector Hugh Munro (1870-1916), más conocido por el pseudónimo de Saki, palabra que en persa significa «copero» y que ha sido relacionada con las *Rubáiyát* de Omar Khayyám, aunque también se refiere, en perfecta sintonía con su habitual sentido del humor, a un mono de América del Sur que protagoniza uno de sus cuentos. Nacido en la Birmania colonial del Imperio Británico, la prematura muerte de su madre hizo que se educara en Inglaterra, al cuidado de dos tías suyas tan severas como puritanas. Casi todos sus cuentos retratan y satirizan los hábitos encorsetados y triviales de la clase media victoriana. Muchos de ellos abundan en la crueldad humana; sin embargo, gracias a su estilo elegante, lo atroz siempre resulta leve. Saki escribió pocos relatos sobrenaturales, y en todos ellos reina una perfecta ambigüedad. En *Sredni Vashtar*, el culto del niño hacia el hurón convierte en dios a este animal, que le ayudará a vengarse de su estricta tutora, pero el lector también puede interpretar, como sugiere Borges, que la fuerza del animal procede del niño, quien sin saberlo sería realmente el dios. Otro de sus cuentos famosos, *El ventanal abierto* (*The Open Window*, 1911), no es sobrenatural, pero juega a ello con tanta habilidad que acaba pareciéndolo. Saki murió de un disparo en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Un pitillo encendido en la noche acabó con su vida.

Rudyard Kipling (1865-1936) sólo escribió poco más de una docena de cuentos de fantasmas. De su etapa india destacan *The Phantom Rickshaw* y *At the End of the Passage*. El primero trata sobre un hombre infiel embrujado por su amante muerta; el segundo es otra variante del tema del doble. Ambos sugieren la locura como explicación, pero todo queda a merced de lo que deduzca cada lector. En su segunda etapa inglesa, Kipling depura con gran maestría sus argumentos. Quizás el más sutil y entrañable sea *They* (1904), escrito tras la pérdida de uno de sus hijos. Este relato narra, sin rastro de sentimentalismo ni ganas de asustar, la patética historia de una niña que vive sola con su viejo tío, quien le inculca la peregrina idea de que el carácter de una persona se forja mejor en la soledad. En esa casa aislada, la niña juega con otros niños, sólo que ellos no pertenecen a este mundo. Con el tiempo su tío decide enviarla interna a un colegio, y al cabo de unas semanas comienza a sentir el mismo peso de la soledad que ha sentido su sobrina, y también acaba consolándose con la presencia de los niños fantasma.

En su breve biografía de Kipling, Alberto Manguel dedica un capítulo a su *daimon*, porque desde su adolescencia creía que la inspiración de los escritores provenía de una especie de voz interior, semejante a las musas de los griegos o al *daimon* de Sócrates, y solía tumbarse en el sofá de su estudio a esperar. Al ser preguntado una vez si podía escuchar a su *daimon* siempre que quisiera, contestó: «No, no siempre. Pero sé por experiencia, ya desde hace tiempo, que lo mejor es esperar hasta escucharlo. Cuando tu *daimon* no dice nada, normalmente quiere decir no», pero «cuando tu *daimon* se hace cargo de la situación, no trates de pensar conscientemente. Déjate llevar, espera, y obedece».

En el polo opuesto a la actitud puramente romántica de Kipling se encuentra el más clásico de los autores de *ghost stories*: M. R. James (1862-1936), cuya vida estuvo estrechamente ligada a los libros, a Eton, al King's College (del que fue decano y director) y a las investigaciones filológicas, arqueológicas, históricas y bibliográficas. Esta rutinaria felicidad alcanzó su máxima expresión cuando en 1904 publicó sus *Ghost Stories of an Antiquary* y, en 1911, *More Ghost Stories of an Antiquary*, momento

en el que establece las leyes que, según él, han de regir en un buen cuento de fantasmas. En primer lugar, deben desarrollarse en un escenario familiar con el que el lector pueda fácilmente identificarse. En segundo lugar, el fantasma ha de ser malvado, y, como consecuencia de ello, el autor debe crear una atmósfera para controlar (como ya adelantó Poe) el *crescendo*. Para ello, tiene que partir de un conocimiento cabal de la historia que desea narrar. «Introduzcamos entonces a los actores de un modo plácido; veámoslos ocupándose de sus asuntos cotidianos, no molestados por presentimientos, contentos con lo que los rodea; y en este apacible ambiente dejemos a la cosa ominosa asomarse, primero discretamente, luego con más insistencia, hasta hacerse dueña del escenario.»

En el prólogo a su antología de cuentos de Sheridan Le Fanu (un autor, dicho sea de paso, que logró salir del olvido gracias a esta publicación), M. R. James confiesa ser plenamente consciente de que la *ghost story* es una forma literaria ligeramente anticuada. Pero lo dice con cierto regusto. Para un educado e irónico erudito de Cambridge como era él, el cuento de fantasmas es un puro divertimento. Sí, pero un divertimento que sólo los grandes artesanos, conocedores de todos los requisitos artísticos, pueden llevar a cabo de forma plenamente satisfactoria. M. R. James culmina lo que Poe descubrió y Le Fanu supo desarrollar. En realidad, el escritor irlandés fue el verdadero inventor del cuento moderno de fantasmas, pero M. R. James, con su dosis de horror (y humor), lo supo llevar a su mayor grado de clasicismo.

Más moderno en sensibilidad, aunque parejo en cuanto a precisión y pureza de estilo, fue su amigo E. F. Benson (1867-1940), hijo del arzobispo de Canterbury y hermano de otros dos escritores. M. R. James y Benson fueron miembros de la Chitchat Society de Cambridge, que tenía entre sus objetivos más preciados la civilizada práctica de conversar sobre cualquier tema de forma racional y pausada. Los cuentos de Benson se alejan de los escenarios románticos y los fantasmas clásicos. Sus criaturas son siempre malignas y asesinas, unas veces vampiros, otras monstruos repulsivos, semejantes a orugas o gigantescas

babosas de las que emana una turbia luz fosforescente, o serpientes que dejan a su paso un sofocante olor nauseabundo. Sin duda, ninguna de estas abominaciones habría contado con el beneplácito de su amigo, que las consideraba de mal gusto. Pero Benson es más avanzado que James e incide en lo que ya insinuaban ciertos cuentos de Bierce u O'Brien, y que a partir de Lovecraft ya será algo habitual. Con todo, no hay nada violento en su narrativa. Ese sordo universo amenazante constituye para Benson el centro de su poética. Uno de los personajes de *The Bus-Conductor* explica, mediante una curiosa imagen metafórica, lo que piensa acerca de los fenómenos extraños: es, nos dice, como si cada uno de nosotros tuviera su ojo colocado frente a un ínfimo agujero abierto en una hoja de cartón que no para de girar. Detrás hay otra lámina horadada, que también cambia constantemente de posición. Pues bien, cuando los dos agujeros coinciden, vemos a través de ellos las imágenes del otro mundo.

La edad de oro del cuento sobrenatural llega a su cima con un autor que curiosamente no escribió ni un solo cuento de fantasmas. A Arthur Machen (1863-1947) jamás le interesaron las almas en pena; escribió sobre cosas mucho más remotas que los fantasmas, que apenas cuentan con unos pocos siglos de antigüedad. Su tema central, como dice Philip Van Doren Stern, son las fuerzas elementales del mal y los poderes malignos insinuados ya en las leyendas populares y los cuentos de hadas. Pero el *terror cósmico* que invocan los relatos de Machen va más allá del miedo a los muertos; se sirve de las leyendas y las hadas de antaño, sólo que aplica un giro total. Las hadas representan las fuerzas elementales de la naturaleza. Son restos del paganismo primigenio que sobrevivió camuflado en la literatura oral. Pero Machen no pobló sus cuentos con hadas benévolas: introdujo lo que llamó la *gente pequeña*, una raza maléfica de seres bajitos y deformes que dominaron la tierra antes de los humanos y ahora viven ocultos en bosques, colinas y cuevas solitarias. Dicho así, parece un poco naif, pero narrados por él, todos estos retazos de antigua mitología celta nos sumergen en una densa atmósfera numinosa, como en *El pueblo blanco* (*The White People*, 1890).

Otras veces, sus relatos desembocan en una abominación: al final de *El gran dios Pan*, una mujer va pasando por todas las fases de la evolución, cambiando de sexo, hasta quedar convertida en una repulsiva gelatina negruzca. En su época recibió críticas por ello. Sin embargo, su literatura no se reduce a un mero juego de efectismos macabros, como muchos productos de género; sus cuentos resuenan en la imaginación del lector del mismo modo que los mitos, que también brotan de las entrañas. En este sentido, no es un habilísimo artesano, como M. R. James, sino un artista que expresa su propia poesía del mundo. Muchos de sus cuentos más célebres fueron escritos en la última década del XIX, la era del decadentismo, después de conocer en Londres al ocultista A. E. Waite y a Oscar Wilde, quien lo animó encarecidamente a escribir relatos sobrenaturales.

Como todo autor que innova, no alcanzó a saborear las mieles del éxito, aunque nunca echó en falta la admiración de ciertos círculos literarios. No menos peculiar es la calidad de su prosa, siempre limpia, fluida y cultivada con esmero. En su ensayo *Hieroglyphics* (1902), Machen se demora gozosamente a lo largo de 165 páginas para explicar su concepto romántico del arte, según el cual, el *éxtasis* es el ingrediente esencial de la verdadera literatura, y enumera «rapto, belleza, adoración, asombro, temor, misterio», como sus elementos esenciales. Para Machen, «los meros incidentes no son nada, sólo se convierten en algo cuando son el símbolo de un significado interior».

Otro notable maestro moderno del cuento sobrenatural fue Algernon Blackwood (1869-1951).[7] Sus relatos tratan lo sobrenatural como una extensión de la consciencia más allá de sus po-

7. A pesar de finalizar su carrera siendo una figura muy popular como escritor y locutor radiofónico y televisivo, la aventura vital de Algernon Blackwood no pudo estar más alejada de las convenciones mundanas. Nada más terminar sus estudios, viajó a Canadá con el único propósito de probar fortuna, luego a Estados Unidos, y fracasó en varios oficios, pero esta experiencia forjó su alma estoica y errabunda. Viajaba por el mundo acompañado de una maleta con una muda, un pijama y su máquina de escribir como única impedimenta. A su regreso a Inglaterra, en 1899, viajó por Francia (allí escaló los Alpes); después

sibilidades habituales. En ciertas ocasiones, esta extraña cualidad del mundo psíquico se encuentra activa en la atmósfera de algunas casas, poseídas por «espíritus» o residuos psíquicos que afectan a la forma de pensar y actuar de sus moradores. Su otro tema dilecto son los ambientes indefinibles y misteriosos de la naturaleza virgen. Es el caso del Wendigo, un monstruo mitológico de los bosques canadienses, símbolo de la fascinación patológica que produce «el espíritu de los bosques», frente al cual se evidencia la fragilidad del hombre moderno cuando se expone a un poder semejante sin estar preparado para ello.

Edward John Moreton Drax Plunkett (1878-1957), decimoctavo barón de Dunsany (más conocido por Lord Dunsany), educado en Eton y Sandhurst, fue candidato del Partido Conservador, cazador de leones, veterano de la Guerra de los Bóeres y de la Primera Guerra Mundial, además de excelente deportista y jugador de ajedrez (ganó el campeonato mundial de Irlanda de 1929), escribió más de sesenta libros, todos ellos con pluma de ave. Sin duda, lo más memorable de su fecunda vida productiva son sus cuentos maravillosos, germen de las obras de J. R. R. Tolkien, Sinclair Lewis, E. R. Eddison y de todas las infinitas sagas de espadas y dragones que vinieron después.

En 1905 publicó *The Gods of Pegana*; en 1906, *Time and the Gods*; en 1910, *A Dreamer's Tales*, ilustrado por Sidney Sime, y en 1912, *The Book of Wonder*. Son sus cuatro libros capitales, que escribió por puro placer. En todos ellos recrea un fabuloso mundo intemporal de dioses y diosas totalmente nuevos: Maná-Yood-Sushai, Mung, Sish, Kib, Roon, Slid… Es evidente que todas estas exóticas divinidades no brotaron en su mente como setas silvestres. Dunsany se había empapado previamente de la mitología céltica irlandesa y del corpus de cuentos de hadas tra-

marchó a Alemania, donde remontó el Danubio, cuyo paisaje le servirá de escenario para uno de sus cuentos más celebrados, *Los sauces (The Willows)*. En aquella época comenzó a interesarse por la magia, y en 1900 entra a formar parte de la Orden Hermética del Alba Dorada (Golden Dawn), a la que pertenecían W. B. Yeats, Arthur Machen, A. E. Waite, Aleister Crowley y Constance, esposa de Oscar Wilde.

dicionales. Pero esto no empaña la frescura y originalidad de sus relatos. Aunque la mayor parte de su literatura no es propiamente fantástica –ya que no sucede en la vida real–, su obra abrió el camino a la larga sucesión de novelas de fantasía.[8]

El relato fantástico sufrió en el siglo XX una profunda transformación a partir de tres figuras de muy distinta naturaleza: Kafka, Lovecraft y Borges. Son los tres grandes troncos de la literatura de los cuales han surgido las sucesivas ramificaciones seculares.

Cuando el doctor Freud dictaminó a principios del siglo XX que sólo una décima parte de toda nuestra estructura mental es consciente, nuestra evolución cultural continuó su camino con plena confianza en el más completo desdén por el otro noventa por ciento restante. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, unos pocos artistas emprendieron la búsqueda de esa inmensa parte perdida, que a partir de la Ilustración se había puesto en cuarentena. Uno de ellos fue Franz Kafka (1883-1924).

Según Tzvetan Todorov, máximo exégeta de lo fantástico, *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1912) de Kafka no correspondería a esta denominación literaria: la literatura fantástica «parte de una situación totalmente natural para llegar a lo sobrenatural», mientras que la transformación sufrida por Gregorio Samsa «parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire cada vez más natural», sin asomo de vacilación o asombro por parte del protagonista y el narrador. Para Todorov, como también para Caillois, debe existir una *ruptura* que divida el universo en dos mitades contrarias, «una irrupción de lo inadmisible» en el mundo real cotidiano, tal como sucedía en el XIX. Pero el mundo, pese a seguir rigiéndose por los mismos

8. Otro inglés que no podemos olvidar es William Hope Hodgson (1875-1918), autor de dos libros notables: la novela visionaria *La casa en el confín de la tierra* (*The House of the Borderland*, 1908), que contiene una impresionante descripción vertiginosa de la muerte del sistema solar, y la recopilación de relatos *Men of Deep Waters* (1914). Por otra parte, *La nube púrpura (The Purple Cloud)*, del irlandés M. P. Shiel (1865-1947), sobre una epidemia que ha despoblado el planeta, es igualmente inolvidable.

patrones, había cambiado por completo. A principios del siglo XX, la teoría de la relatividad de Einstein y el inconsciente de Freud pusieron patas arriba las bases racionalistas e ideológicas del siglo XIX. Además, tras la culminación de la novela realista con Flaubert y Tolstói, el nuevo siglo comenzó a buscar otras formas de expresión, más allá del realismo. Por tanto, la peculiar circunstancia de que un hombre despierte una mañana en su cuarto convertido en un horroroso insecto no afecta ya a una cuestión de *causas* –ni siquiera a sus *efectos*–, pues ni el protagonista apela al asombro, ni el narrador a lo patético o terrorífico que supone vivir una experiencia semejante. Lo fantástico ha pasado a formar parte del mundo, o al menos a la manera de representarlo.

Según Max Brod, cuando Kafka le leyó el primer capítulo de *El proceso*, ambos se tiraban al suelo de risa; y podemos suponer que algo parecido debió de ocurrir con *La metamorfosis*. Se ha producido un cambio sustancial en la sensibilidad del nuevo siglo: ahora el horror hace reír. La suave sonrisa del XIX se ha transmutado en descarnada ironía. En efecto, más de la mitad de la lectura de *La metamorfosis* es sumamente cómica; curiosamente, el resto va haciéndose cada vez más conmovedor y patético. A pesar de todo, el insólito e insoportable mundo absurdo de Kafka siempre transmite una profunda sensación de *extrañeza* que, en definitiva, es uno de los elementos esenciales de lo fantástico. Aunque *La metamorfosis* no figura en esta antología, se han elegido para esta segunda edición dos de sus cuentos menos conocidos, más breves y característicos, *Una vieja página* y *El pueblo más cercano*. La influencia de Kafka en la literatura del siglo XX es tan evidente que no se puede hablar de la literatura fantástica (o no realista) sin citarlo. Es como un manantial de cuyas aguas han salido todas las historias fantásticas situadas en un mundo absurdo teñido de onirismo y pesadilla.

En un nivel totalmente diferente a Kafka se encuentra Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). La inmensa popularidad y la decisiva influencia que ha ejercido sobre el cuento de terror en su evolución a la ciencia ficción, lo convierten en una figura pa-

radigmática del siglo pasado.[9] Lovecraft trabajaba durante el día con las persianas bajadas. La oscuridad y la noche fueron siempre sus elementos más íntimos; le permitían concentrarse en lo único que le interesaba: transmutar sus pesadillas en goce estético. Sus primeros cuentos evocan, bajo la influencia de Poe, el ambiente gótico de las viejas y decrépitas mansiones. Luego pasó por una época muy dunsaniana, de intensa fantasía poética, aunque exenta de elementos terroríficos.

Al morir su madre –tras un breve y malogrado matrimonio–, Lovecraft se vio impelido a dejar su aislamiento para ganarse la vida, y empezó a escribir cuentos y a colaborar con la célebre revista *Weird Tales*. Este súbito contacto con el mundo transformó el punto de vista de sus relatos, que empezaron a adoptar su forma definitiva. Abandonó la ambientación poético-onírica de su período dunsaniano para situar sus historias en los escenarios del mundo real. Las presencias del otro mundo ya no pertenecen a un universo de fantasía, ahora son seres malignos y terroríficos, contemplados siempre bajo la óptica científica. Si Machen, Blackwood, Benson y la mayoría de los cultivadores del género, siempre invocan la existencia de un mundo espiritual paralelo, inmaterial y misterioso, Lovecraft instaura lo que más tarde se ha dado en llamar *cuento materialista de terror*.

Durante toda su vida, Lovecraft fue un ateo materialista a quien le repugnaba todo aquello que tuviera que ver con su tiempo. En realidad, era un escéptico dieciochesco, hijo directo de Locke y del empirismo inglés, al que paradójicamente le fascinaban los mitos. Su profundo materialismo tuvo que convivir con una honda nostalgia de la poesía de las antiguas religiones.

9. Hijo de una madre neurótica y puritana, y de un viajante de comercio mujeriego, que casi no paraba en casa y murió pronto, Lovecraft se educó bajo los arduos auspicios de una viuda rencorosa que no dejaba de restregarle por la cara su fealdad y fomentar su delicada salud. No lo dejaba jugar con los demás niños, porque, según decía, eran todos unos brutos, y lo forzaba a distanciarse de «un mundo violento, degenerado y lascivo». En consecuencia, fue un niño solitario y soñador, que con los años acabaría siendo un perfecto reaccionario, racista y puritano, profundamente sarcástico con todo lo que sonara a «democracia», «progreso», «libertad» o «religión».

Quizá su máxima contribución como escritor haya sido la de haber aportado a la literatura moderna una nueva mitología, especie de oscuro politeísmo neopagano que simboliza las fuerzas irracionales de lo inconsciente en lucha contra la razón que las reprime: «los Mitos de Cthulhu», escribe Rafael Llopis, «constituyen una racionalización de contenidos numinosos oníricos en un nivel lógico y científico. Contienen, pues, el germen de una religión. Pero este germen, en vez de crecer como creencia, se orientó hacia un plano puramente estético, donde se desarrolló sin trabas».

El hecho de que esta nueva «mitología» estableciera sus premisas bajo los dominios de la ficción no supuso ningún obstáculo para que dispusiera de su cosmogonía, sus libros canónicos, lugares sagrados y cultos secretos.[10] La idea central de la mitología lovecraftiana descansa en la más pura paranoia: hace millones de años, antes de la aparición en la Tierra del ciclo biológico humano, existían unos seres llamados los Primordiales. Estas poderosas criaturas, fueron expulsadas de nuestro universo tridimensional y tuvieron que exiliarse: Hastur, el Inefable, se refugió en el lago Hali, cerca de la ciudad alienígena de Carcosa; el Gran Cthulhu duerme en una remota ciudad bajo el mar; Ithaqua fue desterrado a los helados páramos árticos, mientras que otras fueron arrojadas a diferentes dimensiones espaciotemporales. Todos ellos coexisten en estado letárgico, pero continúan al acecho, esperando el momento de reconquistar el planeta.

Ante semejante panorama, era de esperar que la crítica lo tratase con sumo desdén. Sin embargo, todos los intentos de desmitificar a Lovecraft han fracasado, y con el tiempo, él mismo se ha convertido en algo tan mítico como sus propias ficciones. Y lo mismo ha sucedido con Bram Stoker: aunque a mediados del

10. Sus amigos August Derleth (1909-1971), Clark Ashton Smith (1893-1961), Robert Bloch (1917-1994), Robert Howard (1906-1936) y Fritz Leiber (1910-1992), entre otros, prosiguieron la estela del maestro con Derleth en cabeza, por ser quien más empeño puso en sistematizar y completar los mitos lovecraftianos; estela que ha continuado su curso hasta llegar a nuestros días, en los que contamos con los oscuros y sofisticados relatos de Thomas Ligotti (n. 1953).

siglo pasado la crítica consideraba a *Drácula* como un subproducto literario popular, a finales de siglo sería elevado extrañamente a la categoría de clásico, como también sucedió con Conan Doyle o Stevenson. Lo cual es un claro indicio de lo vano y artificial que resulta juzgar a través de la teoría a esa inefable cualidad que llamamos clásico. El tiempo acaba carcajeándose de todo, imponiendo sus leyes; y finalmente, clásicos acaban siendo todos aquellos libros que conservan el misterio de continuar siempre vivos.

El cuento que figura en esta antología, *La música de Erich Zann* (*The Music of Erich Zann*, 1921), no pertenece al ciclo de los mitos, pero tiene el enorme atractivo (además de estar muy bien escrito) de ser el cuento que Lovecraft más apreciaba de entre los suyos.

Pero si Lovecraft representa la cima popular de lo fantástico, Jorge Luis Borges (1899-1986) elevó el cuento fantástico a un lugar que nadie jamás hubiera podido antes imaginar. La aparición de *Ficciones* en 1944, y de *El Aleph* en 1949, abrió un nuevo universo nunca soñado antes por la imaginación fantástica. Sus cuentos son cualquier cosa menos de género. Son una *summa* de géneros y saberes que van más allá del lenguaje habitual de la literatura y abren nuevos caminos narrativos a través de la metafísica, la teología, las visiones místicas, las matemáticas y las paradojas lógicas de la ciencia. En Borges, el viejo escalofrío de ser rozado por un fantasma en la noche cede su lugar a hermosas metáforas: el laberinto, el infinito, el tiempo, los espejos o la vida como sueño; éstos son los temas que ahora conforman la vasta perplejidad del artista frente a la inefable realidad.

A pesar de ser un educado conservador en materia política («lo cual es una forma de escepticismo»), Borges hizo temblar los cimientos de su tiempo. Apartado de los desórdenes verbales que profesaron las vanguardias, invoca la claridad del pasado a la vez que inventa una nueva manera de formular la literatura. Además, nadie antes había escrito así en español. Como Lovecraft, Kafka, Poe y tantos otros, Borges sintió aversión hacia las limitaciones del realismo. Fue un poeta que escribía cuentos y ensayos, y un ensayista que juzgaba la metafísica como una de las

ramas de la literatura fantástica. En el fondo, para Borges todo es literatura, arte, ilusión, y nunca deja de sonreír ante las ilusorias construcciones de la razón humana. El cuento ya no es un fragmento de vida humana, ni siquiera un argumento sobrenatural o inquietante: se ha convertido en puro vértigo del pensamiento.

En su entrevista con Richard Burgin, confiesa que su primera lectura de *La República* de Platón le causó cierto miedo: «El mundo de las cosas eternas (los arquetipos) era de alguna manera misterioso y terrorífico». Consciente de que, rotos sus límites habituales, el universo sobrepasa con creces la capacidad humana de comprensión, halló en la perplejidad la emoción más genuina y profunda: el verdadero deleite del arte es entonces la contemplación tácita y laberíntica del misterio del mundo.[11]

«Muy anterior a la literatura realista», escribe Borges en su prólogo a los cuentos de Arthur Machen, «la literatura fantástica es de ejecución más ardua, ya que el lector no debe olvidar que las fábulas narradas son falsas, pero no su veracidad simbólica y esencial». Consciente de que finalmente la mentira es la verdad del arte, sus fábulas siempre admiten otras lecturas simbólicas, como sucede con las novelas de Kafka, que no son ni pretenden ser alegorías.

Uno de sus mejores cuentos, *Las ruinas circulares* (1940), fue también uno de sus procesos creativos más excepcionales. Nunca le había ocurrido antes nada igual: durante toda la semana que tardó en escribirlo, se encontraba arrebatado por la idea del *soñador soñado*. Cumplía con sus modestas funciones en una biblioteca del barrio de Almagro, veía a sus amigos, iba al cine, llevaba su vida corriente, pero al mismo tiempo sentía que todo era falso, que lo verdadero era el cuento que estaba imaginando y escribiendo.

11. Al ser preguntado por *The Paris Review* si podía dar una definición de literatura fantástica, Borges, tras poner en duda semejante pretensión, recordó las palabras de Conrad en su prefacio a *La línea de sombra*, declarándose en total empatía con lo dicho por el escritor polaco acerca del mundo como algo esencialmente «misterioso, insondable». Como es bien sabido, Borges no profesó ningún sistema filosófico ni religioso de ningún género, salvo el «sistema de la perplejidad», como su admirado Chesterton.

En 1940, Borges publica junto a Silvina Ocampo y Bioy Casares la célebre *Antología de la literatura fantástica*, que tiene un carácter fundacional en la cultura literaria hispanoamericana. La aparición de este volumen en Buenos Aires marca el final del etnocentrismo anglosajón respecto al cuento fantástico. A partir de los años cuarenta ya no es algo privativo de la cultura anglosajona; se universaliza, alcanzando unas perspectivas absolutamente renovadoras. Buenos Aires es la meca de esta nueva imaginación literaria. Junto a Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, se encuentran Julio Cortázar, José Bianco, Juan Rodolfo Wilcock, Santiago Dabove, Enrique Anderson Imbert... y la chilena María Luisa Bombal. Buenos Aires es un hervidero literario, pero el resto del continente americano no es menos fértil: en Cuba está Alejo Carpentier; en Colombia, Gabriel García Márquez, y en México, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro y el oculto Francisco Tario. De todos ellos, sólo Carpentier y Cortázar sintieron la necesidad de aclarar los principios de su poética.

Alejo Carpentier (1904-1980) publicó en Caracas en 1949 su famoso artículo sobre *lo real maravilloso* en el que apuntaba las diferencias esenciales entre la manera que tiene Europa de afrontar este concepto y la forma vivencial que tiene Hispanoamérica de asumirlo. Carpentier, cubano nacido en Suiza, de padres franceses cultos y refinados, viajó a Haití en 1943, y el encuentro con la realidad afroamericana, su música y sus creencias ancestrales tuvo un gran impacto en su imaginario. Allí descubrió que lo maravilloso no es bello ni feo, sino asombroso, y que siempre se refiere al aspecto *extraordinario* del mundo: a esa sutil alteración de la realidad que produce la fe colectiva en los milagros, y que supone una «ampliación de escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad».

Carpentier, que había vivido en París a finales de los años veinte, dispara contra la manera que tiene Europa de acceder a lo *maravilloso* a través de «trucos de prestidigitación», en referencia al grupo surrealista que había conocido de pasada en la capital francesa. Para él, lo maravilloso ya no existe en Europa porque desde hace siglos ha perdido su contacto directo con el

mundo mítico. Sin embargo, en la barroca y mestiza (Hispano) América, todo este sustrato imaginario ha continuado vivo en «estado bruto, latente». Desde la conquista, lo insólito siempre fue algo cotidiano. De ahí la necesidad de buscar un lenguaje capaz de traducir esta realidad alucinada que permita ver el mundo con ojos nuevos. Carpentier insta al continente americano a emanciparse de la historia y la cultura europeas, y le apremia a descubrir en su propia realidad una nueva forma de entender el arte. *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* serán las consecuencias más elaboradas de esta conjunta concepción literaria en la que los escenarios y personajes cotidianos se transforman en surreales sin provocar el más mínimo asombro en los personajes de la trama.

Por las venas de Julio Cortázar (1914-1984) corría el mismo espíritu renovador pero, quizá por su condición de argentino, no se sentía partícipe de la historia y los mitos americanos, sino muy próximo a los movimientos de vanguardia europeos. Traductor de la obra completa de Poe, descubrió en sus textos las leyes de la poética fantástica al mismo tiempo que la necesidad de renovarlas. Cortázar se lanzó a escribir cuentos fantásticos porque era «la única manera de cruzar ciertos límites para instalarse en el territorio de *lo otro*». Desde el comienzo, sintió que el camino hacia esa *otredad* que buscaba no podía estar basado en los trucos de la literatura fantástica tradicional, ni en ningún clima macabro que condujera al miedo: «La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas». Lo fantástico del siglo XX no tiene nada que ver con lo hecho en el XIX. Cuando Cortázar reclama un registro más amplio y abierto para la categoría de lo fantástico, no lo hace solamente porque desea abandonar los registros prefabricados de los cuentos de fantasmas del ochocientos, sino porque ha bebido en las fuentes de Freud, el surrealismo y los ambientes de vanguardia parisinos. Bioy, que aborrecía tanto como Borges el desorden vanguardista, también abogaba por un espectro más amplio de temas y perspectivas. En el siglo XX, lo fantástico deja ya de ser un *género* con una estructura literaria

determinada y unos periodos históricos concretos –como pretendían los estructuralistas franceses en los años sesenta– para convertirse en una poética literaria más ambigua y abierta, que mira al mundo desde el interior. Ya no responde (al menos explícitamente) a ninguna rebelión del alma, ahogada por *el espíritu de los tiempos*, como había sucedido en el Romanticismo. Ahora responde a una peculiar necesidad de renovar los lenguajes artísticos con el fin de expresar las metáforas subyacentes del mundo en toda su amplitud; de modo que se lanzó a descubrir nuevos territorios metafóricos narrativos para los que –como ya advirtió Benjamin en relación con las parábolas de Kafka– carecemos de códigos interpretativos.

En cualquier caso, el mundo anglosajón continuó siendo fiel a su rica tradición sobrenatural, y a partir de los años cuarenta también renovaría su lenguaje literario a través de la ciencia ficción, que ya había sido explorada por H. G. Wells. No obstante, la *ghost story* prosiguió, como siempre, dando excelentes frutos. En Inglaterra, un escritor que no figura en esta antología pero que no se puede dejar de mencionar es Walter de la Mare (1873-1956). Además de poeta de gran finura, De la Mare fue un excelente narrador del relato etéreo, de atmósfera. Sus temas predilectos fueron la infancia, los sueños y la delgada capa que nos separa de lo sobrenatural. Su novela más singular es *Memoirs of a Midget* (1921), sobre una bella y sensible dama victoriana, de reducido tamaño, que vive extraviada en un mundo que no comprende y por el que se siente rechazada. Sin embargo, lo mejor de su producción son sus relatos sobrenaturales, muy apreciados por Lovecraft. En cierto modo siguen la estructura de las *ghost stories*, sólo que el fantasma *nunca* aparece: todo queda siempre velado, sumergido en una densa niebla de misterio referente a algo terrible que jamás llegaremos a saber.

Otro interesante escritor, muy influenciado por la obra de Blackwood y M. R. James, fue Herbert Russell Wakefield (1888-1964), autor de siete volúmenes de *ghost stories*, publicados entre 1928 y 1960, uno de ellos por Arkham House. Aunque August Derleth lo consideraba uno de los últimos maestros del

género, apenas es leído en nuestros días. No sucede lo mismo con L. P. Hartley (1895-1972), famoso por su novela *The Go-Between* (1953), que continúa reeditándose, quizá porque Joseph Losey la llevó al cine en 1970. Muy tocado por la Primera Guerra Mundial, Hartley revela en su obra un paulatino desencanto con la sociedad moderna. Sus escenarios suelen ser casas o mansiones campestres de la clase acomodada, lejos del mundanal ruido. Sus relatos, como los de Henry James, Onions o De la Mare, han continuado la lenta transmutación de la *ghost story* en el cuento psicológico moderno, en el que no es posible concluir si los hechos «sobrenaturales» ocurrieron realmente.

Por último, me gustaría destacar el que quizá sea el mejor escritor inglés de historias sobrenaturales de la segunda mitad del siglo pasado: Robert Aickman (1914-1981).[12] Escribió cuarenta y ocho relatos, más bien largos. Siempre sostuvo que no eran de horror, y prefirió denominarlos «historias de lo extraño». Uno de sus cuentos más impresionantes, *La habitación interior*, gira en torno a una suntuosa casa de muñecas cuya vida secreta vamos poco a poco conociendo a través de insinuaciones. Otra de sus historias con mayor densidad simbólica es *En las entrañas del bosque*, sobre un misterioso hotel-sanatorio perdido en el bosque, habitado por perpetuos insomnes que deben de permanecer siempre despiertos. *Los cicerones* es otra de sus piezas más famosas. Sucede en un corto lapso de tiempo, lo que permite a Aickman modular perfectamente el clima y la intensidad del relato, que gira en torno al extravío de un turista inglés en una onírica catedral belga, en cuya cripta está a punto de celebrarse una inquietante ceremonia.[13]

12. Hijo del extravagante arquitecto William Aickman y nieto del novelista victoriano Richard Marsh (cuya novela ocultista *The Beetle* llegó a rivalizar en fama con el *Drácula* de Bram Soker), Robert Aickman fue un hombre inclinado hacia la literatura, el arte, la música y el teatro; ejerció la crítica musical y se implicó a fondo en la defensa ecológica de los canales ingleses. (Puede leerse una selección de sus relatos en *Cuentos de lo extraño*, Atalanta, Vilaür, 2011).

13. Mención aparte merece el británico Mervyn Peake (1911-1968), cuya trilogía formada por *Titus Groan*, *Gormenghast* y *Titus Alone* es una perfecta simbiosis de novela gótica, Kafka y surrealismo.

Estados Unidos tampoco interrumpió su tradición sobrenatural. Las revistas *Weird Tales* y *Unknown Worlds* jugaron un papel esencial en el paso de las *horror stories* a la ciencia ficción (muy popular en Estados Unidos) y a las sagas de fantasía. Durante los años cincuenta, Richard Matheson, Ray Bradbury, Fritz Leiber y Charles Beaumont, a pesar de su pleno reconocimiento hacia la obra de Lovecraft, reaccionaron contra su prosa rimbombante (tan alejada del estilo minimalista, tipo Hemingway, que empezaba a imperar en esos años) y contra sus escenarios, deliberadamente anticuados, y comenzaron a situar la acción de sus historias en los marcos más triviales y cotidianos de la sociedad de consumo norteamericana.

La figura dominante de los años sesenta fue Rod Serling, cuyo programa televisivo, *The Twilight Show*, hechizó a toda una generación de estadounidenses. Sin embargo, lo más concluyente de ese período (que, en realidad, dura hasta nuestros días) fue la fusión entre literatura, cine y series televisivas. *Best sellers* como *Rosemary's Baby*, de Ira Levin, *The Exorcist*, de Peter Blatty, o *The Other*, de Thomas Tryon, así como varias novelas de Stephen King, fueron llevadas al cine con gran éxito. Así, la literatura aliada a los *media* se convirtió en un objeto de consumo más o menos sofisticado. Shirley Jackson[14] y Joyce Carol Oates son la excepción.

Lejos de perder fuelle, la literatura fantástica ha seguido cultivándose en todas las latitudes del mundo. La imaginación es irreductible. Sus mitos, sus temas, sus formas expresivas han sido totalmente asimilados tanto por los diferentes lenguajes contemporáneos como por los lectores y cinevidentes de las últimas décadas. La normalización de los viejos conflictos entre lo real y lo sobrenatural se ha consumado. Los opuestos se han vuelto complementarios: la magia del arte lo absorbe todo, hasta

14. Nacida en San Francisco, Shirley Jackson (1916-1965), comenzó su carrera literaria publicando cuentos en revistas. Pero la aparición en *The New Yorker*, en 1948, de *La lotería* produjo tal furor entre los lectores que recibió una lluvia de cartas, algunas de ellas enconadas. Nadie hasta entonces había transmitido con una metáfora tan exacta la perversa crueldad de fondo de la sociedad norteamericana.

los territorios más inadmisibles a la lógica realista. Sin embargo, esta paulatina absorción y la consecuente proliferación de productos artísticos no ha venido acompañada de una tendencia renovadora de los lenguajes literarios. Y, a partir, más o menos, de los años ochenta el relato fantástico se vuelve *manierista*. Los nuevos ropajes contemporáneos no hacen sino repetir viejas invenciones, con apariencias novedosas. Y, salvo la ciencia ficción, que continuó creando y expandiendo nuevas metáforas sobre nuestro mundo cada vez más tecnificado, los temas fantásticos se han vuelto recurrentes, como también ha sucedido con las vanguardias artísticas, que repiten rotativamente, con nuevos disfraces, los mismos procedimientos ya empleados por las vanguardias históricas. De vez en cuando aparecen libros notables. Pero la tónica general (sobre todo en España) parece cada vez más teñida de humor y de sensibilidad hacia el absurdo (herencia de Kafka), que, a mi juicio, es el mayor enemigo de lo genuinamente fantástico y del horror numinoso.

Hasta aquí las grandes líneas históricas de la literatura fantástica. Veamos ahora cuáles son sus temas principales.

III

El repaso a las temáticas desarrolladas en los relatos fantásticos otorga una vista panorámica de sus figuras, metáforas y perspectivas literarias. La *otredad* es un vasto campo de posibilidades y dilemas, cuya suma constituye todo el tejido metafórico sobre ese sentimiento de extrañeza que llamamos *fantástico*. Sus variantes son enormes, tal vez inabarcables, pero no sus temas medulares:

–*El fantasma*, que regresa al mundo de los vivos desde el más allá, es la primera y más constante figura de la literatura fantástica. Proviene de un arraigado terror ancestral que encontramos ya en *La Odisea* (cuando Ulises penetra en el Hades y conversa con los muertos), en las sagas islandesas medievales o el teatro isabelino. A principios del XVIII, vuelve a hacer su aparición en el escueto reportaje de Daniel Defoe titulado *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal the Next Day after her Death to*

One Mrs. Bargrave at Canterbury the 8th of September, 1705, y a finales de ese mismo siglo, resurge a borbotones con la novela gótica. Sin embargo, las diferencias entre los fantasmas góticos y los modernos son notorias. En las novelas góticas las apariciones espectrales son la mayoría de las veces almas en pena (vagas presencias torturadas por un sentimiento de culpabilidad, que reclaman un enterramiento adecuado) o agentes del destino que presagian todo tipo de desastres. No tienen fuerza individual; forman parte de la atmósfera de los castillos o los cementerios. Además, nunca tocan a los vivos ni son peligrosos. En cambio, el fantasma moderno grita, muerde y succiona, estrangula o destroza a sus víctimas. Según M. R. James, *debe* ser maligno, pues cuanto más amenazador sea, mayor será su efecto en el lector.

A veces, el fantasma se lamenta y susurra en la niebla, como en *La puerta abierta*, de Margaret Oliphant. Otras, está condenado a vagar eternamente por el mundo, como en el cuento medieval del *Cazador salvaje*, cuyo argumento William Austin renueva con originalidad en *Peter Rugg: The Missing Man*. La acción puede continuar en el Infierno, como en el relato de May Sinclair *Donde el fuego nunca se apaga* (*Where Their Fire is Not Quenched*, 1923) que rejuvenece la visión dantesca.[15]

En ciertas ocasiones, el fantasma no es un muerto, sino una imagen espectral proyectada por un *hombre vivo*. El folclore británico lo identifica con el *wraith*. Según dicen, las personas que se encuentran en un gran peligro envían su propia imagen telepática a sus seres queridos para pedir ayuda o anunciar su muerte. Una figura de este tipo aparece en *La mujer del sueño* de Wilkie Collins.

El amor es a menudo el núcleo emocional en que se fundan estas historias: *Vera*, de L'Isle-Adam, o *Los amigos de los ami-*

15. May Sinclair (1863-1946), pseudónimo de Mary Amelia St. Clair, fue una prolífica y exitosa escritora inglesa y activa sufragista, que también ejerció la crítica desde una posición central en la vanguardia literaria anglosajona de su tiempo. Amiga de Ezra Pound, escribió sobre el *imaginismo* y T. S. Eliot. Su libro de cuentos *Uncanny Stories* (1923), extraña mezcla de historias de fantasmas, Freud, Einstein, idealismo alemán y doctrinas místicas, encantó al joven Borges.

gos, de Henry James, por poner dos ejemplos. Sin embargo, esta figura puede enturbiarse y asumir el arquetipo opuesto al sentimiento amoroso: el de la *mujer fantasma* negativa y despiadada, que poco a poco va absorbiendo la mente y personalidad de su víctima. En *La araña* (*Die Spinne*, 1908), Hanns Heinz Ewers teje una lóbrega historia en torno al fatal hechizo que ejerce en un pobre estudiante de medicina una mujer desde la ventana de la casa de enfrente. El fantasma sigue los movimientos amatorios de las arañas hembra que fascinan y atemorizan a los machos para al final acorralarlos y sorberles las entrañas.[16] En *La muerte de Halpin Frayser*, de Ambrose Bierce, es la madre quien retorna en su aspecto más terrorífico para dar otra vuelta de tuerca al tema edípico. En otras ocasiones, son los celos los que empujan al fantasma a consumar una venganza en el corto espacio de unos minutos, como sucede en el relato de Hugh Walpole *La nieve* (*The snow*, 1928).[17]

Como ya se ha dicho, el género del terror fue mutando hacia la *ghost story* psicológica, para satisfacer a un público incrédulo que necesitaba cada vez más rigor en la forma de presentar y hacer creíbles los prodigios sobrenaturales. Robert Hichens y Oliver Onions se inclinaron más por lo sobrenatural en los relatos de esta antología, aunque la hipótesis de la locura siempre

16. Aunque el actor, poeta, filósofo y escritor alemán Hanns Heinz Ewers (1871-1943) desarrollara un amplio catálogo de temas, hoy es recordado solamente por sus cuentos y novelas fantásticas, como *La mandrágora (Alraune)* –curiosamente, una de las novelas preferidas de Adolf Hitler–, sobre un científico que crea una criatura infernal en el útero de una prostituta con el esperma de un criminal ahorcado. En la Primera Guerra Mundial trabajó como agente alemán en Estados Unidos y España. Durante los años de la República de Weimar, Ewers simpatizó con el nazismo y con su idea nacionalista, aunque más tarde cayó en desgracia con el régimen debido a su repulsa del antisemitismo y a su homosexualidad; lo cual no ha salvado a su obra de cierto repudio en Alemania y otros países.

17. Sir Hugh Seymour Walpole (1884-1941) fue un prolífico escritor inglés, autor de más de cuarenta novelas (algunas de ellas muy populares), cinco volúmenes de cuentos y tres biografías. Residió toda su vida en el noroeste de Inglaterra, en donde era frecuentemente visitado por W. H. Auden. Junto a Noël Coward e Ivor Novello, formó parte del círculo artístico gay de Londres.

flota en el ambiente; mientras que en *Té verde*, de Le Fanu, y *El empapelado amarillo*, de Perkins Gilman, el *pathos* pasa a un primer plano. Curiosamente, conforme nos vamos acercando más al nuevo siglo, la idea del inconsciente de Freud parece estar cada vez más presente.

Pero no siempre ocurre así. *El accidente*, de la escritora inglesa Ann Bridge, es un perfecto cuento de género, con todos los elementos del *thriller* y, además, con el atractivo añadido de desarrollarse en las cumbres nevadas de los Alpes.[18]

El fantasma de Francisco Tario (1911-1977) data de 1943, año en que, «medio risueño, medio horrorizado», escribió un libro insólito, *La noche*, que rompería los moldes del panorama literario mexicano al conceder voz a los objetos y los animales para ofrecernos su desengañada y grotesca visión del mundo. Bajo el influjo de Kafka y la antología bonaerense de literatura fantástica, Tario es uno de los mejores representantes latinoamericanos de este género. *La noche de Margaret Rose* conserva durante todo el relato un clima onírico hasta desembocar en la sorpresa final que lo aclara todo. Tario amaba los fantasmas, sus costumbres solitarias (la soledad es uno de sus temas recurrentes) y su inquebrantable deseo de permanecer en este mundo. Cuando en 1967 su bella mujer, Carmen Farell, murió en Madrid, le dedicó su último libro, *Una violeta de más*, con estas palabras: «Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas».

–*La personificación de la muerte* es un motivo habitual de muchas culturas. Aparece en la mitología egipcia, griega, maya, así como en las leyendas de los países islámicos; también es una figura recurrente en el folclore y, a partir de la Edad Media, en las alegorías literarias, representada en la dama blanca y fría, o en los esqueletos de las danzas de la muerte, con una guadaña en la mano, tan extendidas en Europa después de la peste negra.

18. Ann Bridge (1889-1974), pseudónimo de Mary Ann Dolling Sanders, nació «con un anhelo inexplicable por las alturas». Autora de quince novelas y ocho series de misterio, un temprano viaje a los Alpes con su familia despertó su pasión por el alpinismo, convirtiéndose a los diecinueve años en miembro del Club Alpino. Llegó a realizar dieciséis escaladas importantes a lo largo de su vida.

Edgar Allan Poe escribió su propia versión en *La máscara de la Muerte Roja*. La narración transcurre durante un baile de máscaras organizado por un rey, que se ha protegido de la peste con toda su corte en un castillo. Uno de los invitados acude disfrazado con un traje blanco, semejante a una mortaja, y el rey, ofendido por ello, lo persigue por todos los aposentos, cada uno de ellos pintado de un color diferente. Cuando al fin llegan a una sala negra, el enmascarado grita y el rey cae muerto. El perseguido era la Muerte y, uno a uno, todos los invitados van muriendo antes de la medianoche.

Pedro Antonio de Alarcón también se sirve de este modelo. Primero, en *El amigo de la muerte*, donde la parca aparece encarnada por una persona de treinta y tres años, más bien asexuada, alta, hermosa y pálida, con largos cabellos oscuros, envuelta en una capa negra y cubierta por un gorro frigio. En *La mujer alta*, asume una forma más descarnada: una mujer de gran estatura, de unos sesenta años, fuerte, tiesa, con poderosos ojos malignos y una horrible mueca en su boca desdentada. Manuel Mujica Láinez también utiliza este motivo en *El hombrecito del azulejo*.

–*El pacto con el diablo* toma su modelo de la leyenda medieval de Fausto, que Goethe convertirá en la obra de su vida. Pero existe un antecedente en el siglo IX, *Miraculum Sancte Marie de Theophilo Penitente*, en el que el mediador es un judío. Un siglo después, la monja y poeta Hroswitha de Gandersheim adapta este texto a un poema narrativo, que más tarde alcanzará gran difusión con Gautier de Coincy. En España, su ejemplo más memorable es *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, mientras que en Inglaterra lo es el inolvidable *Melmoth the Wanderer*. Una de sus versiones más recientes la hallamos en el cuento del estadounidense Mack Reynolds *Martinis 12 to 1*, en donde el diablo hace una apuesta con un hombre: ha servido trece martinis en la mesa, uno de ellos envenenado; cada vez que el hombre se beba uno, el diablo le dará una cantidad de dinero, que irá subiendo…

–*Vampiros*. El hombre siempre ha deseado creer inconscientemente que el mal existe *fuera* del corazón humano. Ninguna

figura, aparte del demonio, ha encarnado mejor tal idea que el vampiro. Sin embargo, esta figura, como pura creación humana, proviene de su interior, simbolizando tanto sus oscuras obsesiones sexuales como sus miedos profundos a la muerte y la corrupción y fugacidad de la carne. Es el mito moderno por antonomasia. Un hermoso resumen de las emociones subliminales de la sociedad contemporánea; de ahí su extraña perpetuidad, inmune al desgaste de los años, que lo hace resucitar periódicamente con una nueva novela, película o serie. Su última versión es el zombi, monstruo tosco y simbólicamente llano. Tieck, Polidori, Gautier, Le Fanu, Marion Crawford y, sobre todo, Bram Stoker escribieron piezas maestras.[19]

–*Hombres lobo*. El deseo inconsciente de convertirse en lobo es una fantasía bien conocida por la psicología moderna. El origen antropológico de tal pulsión puede rastrearse en la antigua creencia sobre la transformación de las brujas en animales (gatos, perros, cerdos…) durante el aquelarre. Lutero arrojó un perro negro por la ventana al creer que se trataba de una encarnación del demonio, pero la creencia en la *licantropía* viene de más atrás. Ya en época romana encontramos alusiones en Ovidio y sobre todo en Petronio. Cervantes, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, alude en boca de un astrólogo a una enfermedad que los médicos llaman «manía lupina», lo que denota que en el siglo XVII la leyenda aún seguía viva. Los ejemplos literarios más célebres son *Olalla*, de Stevenson; *Lokis*, de Mérimée; *El lobo blanco de las Montañas de Hartz*, de Frederick Marryat; *Gabriel-Ernest*, de Saki, y, más recientemente, *El cuento del licántropo*, de Landolfi o *En compañía de lobos*, de Angela Carter.

–*Las casas o lugares hechizados* son un motivo clásico de la literatura victoriana, herencia de la novela gótica: *El castillo de Otranto*, la casa Usher, la mansión de *Otra vuelta de tuerca*, *La casa en el confín de la tierra*, de Hodgson, la morada de *Las ratas*

19. Para adentrarse en este asunto, el lector puede acudir a mi antología *Vampiros* (Atalanta, Vilaür, 2010). He preferido prescindir aquí de esta temática con el fin de no repetirme.

en las paredes, de Lovecraft, el hotel de *El resplandor*, de Stephen King o las siniestras mansiones de muchos otros relatos. Las casas embrujadas ocupan un lugar central en la literatura fantástica. A veces son pisos o habitaciones, como la que ocupa el estudiante de *La araña*, o el del joven escritor del relato de Onions. En realidad, el tamaño o la forma carecen de importancia. Algunas historias nos hablan de cierta cualidad especial que tienen los lugares, y que los antiguos romanos llamaban *genius loci*. Es lo que da a entender el escritor indio Naiyer Masud (n. 1936) en *Lo oculto*, donde un joven de la India contemporánea, que ha conseguido un trabajo relacionado con la inspección de viviendas, descubre asombrado que en ciertas habitaciones hay zonas que provocan miedo o un deseo desconocido. Tan sólo se trata de una sensación, pero es tan intensa que el protagonista le concede una total credibilidad.[20]

Otro cuento inolvidable es *La habitación amueblada*, en el que O. Henry ofrece una breve muestra de su talento a través de un precario y sucio apartamento de Nueva York, empapelado en colores chillones, con horquillas, botones y un libro de adivinación onírica de los anteriores huéspedes.[21]

–*Metamorfosis*. A pesar de que Ovidio ya llamó así a su colosal compendio de mitos griegos y romanos, hoy es un tema

20. Naiyer Masud nació en Lucknow (India). Se doctoró en urdu y persa y, como su padre, ha sido un destacado catedrático de literatura persa hasta su jubilación en 1997. Además de traductor de Kafka y de literatura persa al urdu, ha escrito varios libros de ensayos y cuentos infantiles, pero en su obra destacan sus tres volúmenes de relatos, que han recibido importantes premios en su país. Kafka, Poe y Borges son sus tres escritores occidentales favoritos.

21. La vida del estadounidense O. Henry, pseudónimo de William Sydney Porter (1862-1910), es bien curiosa. Fue periodista, farmacéutico y maestro del cuento breve. Sus finales narrativos juegan tan diestramente con la sorpresa que en inglés es usual apelar a «un final a lo O. Henry». Su procelosa existencia estuvo marcada por una fidelidad absoluta al alcohol. En 1895, cuando trabajaba como cajero del First National Bank, fue acusado de desfalco y se vio obligado a huir a Honduras, donde vivió durante dos años hasta enterarse del grave estado de salud de su mujer: entonces regresó a Austin para reunirse con ella.

asociado a Kafka. Las transformaciones siempre han fascinado al imaginario por su enorme poder de extrañamiento, al cambiar la forma exterior mientras la personalidad interior permanece inalterada. Encontramos este motivo en Apuleyo y Petronio, en bastantes historias medievales y, más recientemente, en el singular cuento *Ser polvo*, del argentino Santiago Dabove, en *Lady into Fox*, de David Garnett o en *The Return*, de Walter de la Mare, sobre la posesión de un hombre que despierta en una tumba y al volver a su casa de madrugada –cuando su mujer y sus hijos todavía no se han despertado–, al mirarse al espejo descubre *que tiene otro rostro*. En *El retrato de Dorian Gray* es la cara del cuadro la que ha cambiado horriblemente con el paso del tiempo.

Esta antología cuenta con dos ejemplos notables. La narración de la vallisoletana Rosa Chacel (1898-1994) *Fueron testigos*, escrita a principios de los años cincuenta en Buenos Aires, durante su exilio, es una buena muestra de este tema fantástico en el siglo XX. El cuento sucede en un cortísimo lapso de tiempo, en plena calle, a la luz del día, sin apenas dejar lugar a la vacilación. Poco después, petrificados por el asombro, sus testigos ya no podrán dar fe de lo que han visto con sus propios ojos. El resto lo hace la hermosa, densa y extraña prosa de su autora.

Axolotl es uno de los cuentos más conocidos de Julio Cortázar, y también de los mejores. La obsesión del protagonista por este animal, que observa diariamente en el acuario, lo lleva a identificarse tanto con él que acaba viendo el mundo desde el interior del axolotl. *Allal*, del escritor (y compositor) norteamericano Paul Bowles (1910-1999), afincado en Tánger muchos años, es de argumento parejo: un joven marroquí siente tanta fascinación por una serpiente que acaba transformándose en ella.

–*El doble*, como enigma de la duplicidad o desdoblamiento del yo, ha capturado la imaginación de muchos escritores:

Pocos meses después, fue arrestado y condenado a cinco años de prisión. Allí empezó a escribir cuentos cortos con el pseudónimo de O. Henry. Gustaron mucho y, al cumplir la pena, el periódico *The World* le contrató para publicar un cuento por semana durante los nueve años que duró su carrera literaria.

E. T. A. Hoffmann *(Los elixires del Diablo)*, Andersen *(La sombra)*, Poe *(William Wilson)*, Stevenson *(Dr. Jekyll y Mr. Hyde)*, Maupassant *(¿Él?)*, Dostoievski *(El doble)*, Henry James *(La esquina alegre)*, Herman Hesse *(Demian)*, Conrad *(El copartícipe secreto)*, Borges *(El otro)*, Onetti *(La vida breve)* Cortázar *(Rayuela)*, Calvino *(El vizconde demediado)*, Carlos Fuentes *(Aura)*, Nabokov *(Desesperación)*, Paul Auster *(Trilogía de Nueva York)*… Todos ellos han desarrollado este tema recurrente de la literatura occidental desde su aparición en el Romanticismo. Para los hebreos, la leyenda del doble significa el encuentro con Dios; para los escoceses, la proximidad de la muerte. En cambio, en los cuentos modernos gira en torno a la identidad y duplicidad del yo.

En *Dos imágenes en un estanque*, de Papini, el protagonista se encuentra con su yo de hace siete años, en un melancólico jardín de hojas muertas, y lo que ve le horroriza.[22]

En 1989 Javier Marías (n. 1951) publicó en la editorial Siruela una singular antología titulada *Cuentos únicos*, sobre autores ingleses olvidados que a su juicio escribieron un único cuento por el que deberían ser recordados. Entre los diecinueve relatos que forman la antología, uno de ellos, *La canción de Lord Rendall*, firmado por un tal James Denham, es obra del propio Javier Marías. Esta pequeña travesura apócrifa ha permitido a su autor atreverse a hacer algo que a lo mejor bajo su propio nombre nunca hubiera hecho: escribir un pastiche perfecto de las *ghost stories* inglesas. Para Marías, que es buen aficionado y conocedor de este género literario y que ha rastreado mucho en librerías inglesas para adquirir antiguas ediciones, el fantasma es, más que un tema, una figura querida. En varias ocasiones ha escrito sobre fantasmas (o apelado a ellos). Su largo relato *Cuando fui mortal*, síntesis de algunos temas angulares en su narrativa, bien pudiera

22. Antes de convertirse en un católico acérrimo, Giovanni Papini (1881-1956) fue un joven nihilista, un adelantado del existencialismo francés. Durante este corto período, que duró casi las dos primeras décadas del siglo pasado, Papini escribió los que posiblemente son sus mejores libros: *Lo trágico cotidiano* (1906), *El piloto ciego* (1907) y, el mejor de todos, *Palabras y sangre* (1912). Todos respiran un desesperado lirismo.

haber figurado en esta antología, pero *La canción de Lord Rendall*, tal vez más perfecto, es desde luego más acorde con los cuentos aquí reunidos.

–*Monstruos*. En la mitología abundan los seres monstruosos: el Minotauro, el Cancerbero, la Medusa, las Sirenas, el Basilisco... En la Edad Media, el dragón, el grifo o la quimera llenaban los capiteles de las iglesias y catedrales. Siglos más tarde, los progresos de la zoología desterraron a estos seres al lugar de donde habían salido: el inconsciente. Pero eso no quiere decir que las pesadillas hubieran acabado. La literatura no ha sido ajena a estas hipérboles de la imaginación, y ha seguido soñando monstruos terroríficos que, a partir de Lovecraft y la ciencia ficción, resultan más abominables. A finales del XIX, el escritor irlandés Fitz James O'Brien (1828-1862) escribió un relato, titulado *¿Qué era eso?* (*What was it?*, 1895) –treinta años anterior a *El Horla* de Maupassant–, que anticipa en más de medio siglo la temible hueste de seres de otros planetas de la ciencia ficción del siglo XX.[23] A veces, como hace E. F. Benson en su cuento *Orugas* (*Caterpillars*, 1912), el monstruo sirve para urdir una sutil metáfora, en este caso sobre el cáncer.

–*La estatua, el autómata o la armadura* forman parte de los más tiernos juegos de nuestra infancia: proyectamos nuestro mundo interior en nuestros muñecos y éstos nos hablan y adquieren independencia. La literatura también se ha dejado fascinar por este sugerente juego de espejos. En 1835, Prosper Mérimée introdujo este motivo, con un matiz arqueológico, en su historia de *La Venus de Ille*, sobre una estatua de bronce ro-

23. Fitz James O'Brien, cuyo nombre real era Michael O'Brien, nació en el Condado de Cork. Al acabar sus estudios en la Universidad de Dublín, se marchó a Londres, donde dilapidó toda su fortuna entre los veinte y veinticuatro años. En 1852 viajó a Estados Unidos y se cambió el nombre. Sus primeros textos aparecieron en periódicos, con los que continuó colaborando casi toda su vida. En Nueva York llevó una intensa vida social antes del estallido de la Guerra de Secesión. Entonces, se alistó en el ejército unionista, distinguiéndose pronto por su arrojo, pero fue herido y murió tras una larga agonía de meses.

mana que una noche cobra vida para vengar una descuidada afrenta. Achim von Arnim también lo utiliza en su novela *Isabel de Egipto*. Pero es *El Golem*, de Gustav Meyrink, con su versión de una leyenda judía medieval en torno a un ser de barro animado por el rabino Judah Loew ben Bezalel mediante ciertas operaciones mágicas, la obra que alcanzará mayor relieve y resonancia. Por su parte, Italo Calvino se sirve en *El caballero inexistente* de la metáfora de una armadura vacía que habla y se mueve sin tener ningún cuerpo en su interior, para transmitir con una imagen metafórica el vacío artificial del hombre contemporáneo en su vana búsqueda de ser.

–*Magia*. La arquetípica figura del mago con poderes sobrenaturales recorre toda la literatura clásica, medieval y renacentista. En el siglo XVIII alcanza su máxima expresión con el *Fausto* de Goethe, mientras que en el XX sus mayores exponentes son Gandalf, de *El señor de los anillos*, y el mago de los *Cuentos de Terramar*. El siglo XIX también goza de buenos ejemplos. En primer lugar tenemos al Balzac exuberante y mágico de *El elixir de larga vida* (1830); luego, al Balzac romántico de su novela *Seraphita* (1835), sobre la androginia espiritual, tan impregnada por el misticismo de Swedenborg, y, por último, la sugerente alegoría de *La piel de zapa (La peau de chagrin)*, sobre una mágica piel que va disminuyendo a medida que el protagonista pide más favores. En *La pata de mono (The Monkey s Paw)*, W. W. Jacobs (1863-1902) da un magnífico giro copernicano al argumento tradicional de los tres deseos, y convierte un cuento maravilloso en un dramático relato fantástico. Por otra parte, Kipling nos introduce con *La marca de la bestia* (*The Mark of the Beast*, 1890) en un templo hindú en donde un inglés borracho profana la estatua del dios mono Hanuman. Entonces, un hombre desnudo y sin rostro surge del hueco que hay detrás de la imagen sagrada. A la luz de la luna, su cuerpo brilla como la plata, porque es un leproso blanco cuya enfermedad le ha devorado la cara. Pasa aullando como una nutria junto al inglés, y lo marca fatídicamente. La maldición de un brujo que produce una espantosa enfermedad también se cumple inexorablemente en *Lukundoo*, del norteamericano Edward Lucas White (1866-1934).

En *¿Quién sabe?* (*Qui Sait?*, 1890), Maupassant emplea procedimientos más elegantes para introducirnos en el universo mágico: la silenciosa y suave salida de todos los muebles y objetos de una casa. Maupassant pensaba que, una vez instalada la duda en la mente del lector, el arte tenía que hacerse más sutil. El escritor debe merodear en torno a lo sobrenatural, pero siempre quedándose en el umbral del misterio y dejar el relato sumergido en un mar de ambigüedad.

Silvina Ocampo nos muestra en *Los objetos* (1959) una situación diametralmente opuesta a la del relato de Maupassant. Aquí los objetos no se van volando de la casa, sino que son reencontrados de manera extraña años después. La protagonista es una mujer de buena posición venida a menos, que ha perdido muchas pertenencias a lo largo de su vida. Al principio se alegra de su nuevo y mágico don, pero el insospechado descubrimiento del cruel secreto que guardan las posesiones –por muy pequeñas que sean– le hará cambiar totalmente de parecer.[24]

El tatuaje, de Junichiro Tanizaki (1886-1965), también podría estar en el apartado de las metamorfosis, por la araña maravillosa que el tatuador ha creado con el dolor de una joven doncella, y que está a punto de cobrar vida, pero el cuento no es nada explícito al respecto, y ahí radica precisamente su eficacia.

–*Otras dimensiones*. Aunque la hipótesis científica de los universos paralelos se haya popularizado en los últimos años, la idea de la pluralidad de los mundos no es nueva. Fontenelle profesó esta teoría a finales del siglo XVII, como antes lo había hecho ya Giordano Bruno. A mediados del siglo XX, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) se sirve en *La trama celeste* de la teoría de Blanqui sobre la existencia de infinitos mundos idénticos y levemente diversos para estructurar su relato acerca de un avia-

24. Hermana de Victoria Ocampo –la mítica editora de la revista *Sur*–, Silvina Ocampo (1903-1993) es una de las escritoras más raras y originales del siglo XX. Casada en 1940 con Adolfo Bioy Casares, formó parte junto al grupo literario de *Sur*, encabezado por Borges, de una de las élites literarias más importantes de su época. En París estudió dibujo con De Chirico, pero consagró su vida enteramente a la literatura como narradora de cuentos, poeta y traductora.

dor que, tras algunas acrobacias en el aire, aterriza en el aeropuerto de otro Buenos Aires casi idéntico al original. A Bioy (para quien la escritura fue siempre un riguroso ejercicio mental) le gustaba que sus cuentos tuvieran una explicación fantástica, pero no sobrenatural. *The Remarkable Case of Davidson Eyes*,[25] de Wells, y *The Finest Story in the World (El cuento más hermoso del mundo)*, de Kipling, son otras dos brillantes versiones del mismo tema.

–*Paradojas del tiempo*. Desde que Einstein pulverizó el concepto newtoniano de tiempo absoluto y demostró su esencial relatividad, el estudio científico de sus paradojas no ha cesado de sumar nuevas interpretaciones, a cual más asombrosa. Pero si la ciencia ha tratado de buscar en los últimos años leyes generales que unifiquen las teorías cosmológicas con la física de partículas, el arte, en cambio, como ya predijo el patafísico doctor Faustroll de Alfred Jarry, ha considerado que el verdadero estudio de la realidad no estriba en buscar las leyes generales que rigen el mundo, sino en encontrar las leyes que muestran sus *excepciones*.

La más célebre de estas paradojas temporales acaso sea el viaje espacial al porvenir que narra H. G. Wells en *La máquina del tiempo*. Por el contrario, el protagonista de *The Sense of the Past*, de Henry James, se traslada al pasado a fuerza de identificarse con el siglo XVIII. En 1944, un año después de viajar a la República de Haití, Alejo Carpentier publicó *Viaje a la semilla*, uno de sus textos más importantes. Según cuenta en su *Autobiografía*, lo escribió en el curso de una sola noche, y lo que es más relevante, supuso la revelación de su estilo narrativo. El mundo en el que se desenvuelve este relato no es en absoluto fantástico. Todo es como en la realidad, el tiempo fluye naturalmente, sólo que fluye al revés.

En *La leyenda de los durmientes* (1983), el escritor serbio Danilo Kiš (1935-1989) recoge la antigua leyenda cristiana de los siete durmientes de Éfeso. Esta fábula trata sobre siete jóvenes

25. Hay versión española de este cuento en el volumen dedicado a H. G. Wells, *Los ojos de Davidson*, Atalanta, Vilaür, 2006.

que huyeron de las persecuciones del emperador Decio en el año 250 de nuestra era y se refugiaron en una caverna del monte Celio en Grecia; allí se tumbaron a dormir y no despertaron hasta pasados trescientos años. El tiempo tampoco hace mella en el cuerpo de *Orlando*, el personaje de Virginia Woolf, que nace en el siglo XVI, cambia de sexo en el XVIII y muere en accidente de moto en 1928. Pero son muy diferentes: mientras que Orlando es una fantasía inspirada en algunos rasgos de Vita Sackville-West –su amante– y la historia de su linaje, el relato de Kiš detiene la acción del tiempo mediante un misterio puramente numinoso.

A veces las excepciones temporales aparecen a través de un gigantesco estiramiento del tiempo, como ocurre en el relato *Donde suben y bajan las mareas* (1922) de Lord Dunsany, en el que un cadáver, constantemente desenterrado, contempla el paso de los siglos desde un hoyo cubierto de fango. Algo similar les sucede a los insólitos emisarios de *Los siete mensajeros* de Buzzati,[26] que atraviesan vastos territorios en un viaje infinito.

–*Temas bíblicos*. La Biblia ha acaparado el imaginario colectivo occidental durante muchos siglos. El Paraíso y el Infierno han sido los dos temas más repetidos por la imaginación. Los *Libros proféticos* de Blake y *El paraíso perdido* de Milton son quizá los más altos testimonios de ello. Sin embargo, los escritores no empezaron a sentirse cómodos y a emplear los motivos bíblicos con total libertad hasta casi el siglo XIX, cuando su utilización ya no era delito. Aun así, hasta principios del siglo XX no se publicaron las obras más relevantes sobre este tema. En 1906, el prolífico escritor ruso Leonid Andréiev publica *Lázaro*.[27] El Lázaro de Andréiev retorna impasible del reino de los

26. Aunque la obra más conocida del milanés Dino Buzzati (1906-1972) sea la novela *El desierto de los tártaros*, fue también un excelente escritor de cuentos. Su particular mundo narrativo no proviene de la tradición fantástica del cuento de terror, creado por Poe, sino de Kafka y el surrealismo. Su última novela, *El gran retrato*, ensaya la ciencia ficción experimental.

27. Leonid Andréiev (1871-1919) cultivó indistintamente las dos corrientes literarias más extendidas en su época: el realismo y el sim-

muertos y todo lo humano le parece execrable: lo único que quiere es morir. El relato no presenta ninguna de las características usuales del cuento fantástico; Lázaro no es un *revenant* al uso. Sólo su circunstancia es sobrenatural –por cierto, muy semejante a la de *El gallo huido*, de D. H. Lawrence–;[28] sin embargo, aquí el alma torturada de esta numinosa figura bíblica es utilizada por Andréiev únicamente para volcar sobre ella toda la desesperanza del hombre moderno, su propia desazón con el mundo.

Otro ejemplo notable es *La estatua de sal*, de Leopoldo Lugones (1874-1938). Según Borges, todo el proceso literario argentino del siglo XX se encuentra en la obra de Lugones: el pasado colonial *(El imperio jesuítico)*, el Modernismo *(Los crepúsculos del jardín)*, incluso lo escrito posteriormente (*Lunario sentimental*, que data de 1909). Tres años antes, en 1906, había publicado *Las fuerzas extrañas*, libro de cuentos que inaugura con *Yzur* la ciencia ficción en nuestra lengua La estatua de sal renueva con viveza este misterioso pasaje bíblico.

–*La inmortalidad.* Desde el poema de Gilgamesh, la mortalidad de la carne ha preocupado hondamente a los hombres de todas las épocas. La fantasía arquetípica sobre la inmortalidad en esta vida ha tomado muchas formas a lo largo de la historia, desde el legendario elixir de larga vida de los alquimistas o la perdurabilidad carnal de los vampiros a la leyenda antisemita de *El judío errante*, condenado a vagar sin descanso por el mundo hasta la segunda venida del Mesías. Su moderno avatar es el cuento de Wells titulado *El caso del difunto señor Elvesham*, en el que un individuo lleva siglos intercambiando su cuerpo, cada

bolismo. En 1901, la publicación de su primer libro de relatos, del que se vendieron más de doscientos cincuenta mil ejemplares, le lanzó a la fama. Sin embargo, sus excentricidades, unidas a un carácter idealista y rebelde, hicieron que más tarde cayera en desgracia, en gran medida debido a su falta de adaptación al nuevo régimen bolchevique, por lo que tuvo que exiliarse a Finlandia, lugar en el que murió sumido en la más absoluta pobreza.

28. Hay versión española de este cuento en el volumen dedicado a D. H. Lawrence, *El hombre que amaba las islas*, Atalanta, Vilaür, 2007.

vez que envejece, con el de cualquier joven incauto de buena complexión física.

Rider Haggard alcanza su más alta expresión mítica en su novela *She*, protagonizada por la inolvidable Ayesha, reina milenaria de un pueblo del Antiguo Egipto, que vive escondida en el corazón de África. En *El inmortal* de Borges, un centurión de Roma de la era de Diocleciano recorre los siglos hasta llegar a la conclusión de que «ser inmortal es baladí». En el otro extremo tenemos el relato de Gustav Meyrink *La visita de J. H. Obereit a las tempojuelas* que, además de abordar la naturaleza del tiempo, expone ignotos saberes sobre la inmortalidad.[29]

29. Más que una nota, la vida de Gustav Meyer (verdadero apellido de Meyrink) necesitaría todo un libro. Nacido en Viena en 1868, era hijo ilegítimo del barón Karl Varnbüler von Hemmingen, ministro de Estado de Württemberg, y de la actriz judía Maria Meyer. Aunque el barón no quería ni hablar de casarse con su madre, proveyó a su hijo de los recursos económicos necesarios para sus estudios y le asignó más tarde un fondo bancario con el que Meyrink pudo fundar un pequeño banco, junto a un sobrino del poeta Morgenstern. En su juventud fue un dandi (dueño del primer automóvil de Praga), pero una grave depresión, unida a una seria incompatibilidad con su socio, lo arrastró hasta las puertas del suicidio. Cuando se encontraba a punto de volarse los sesos con una pistola, recibió por debajo de la puerta un prospecto: un folleto ocultista sobre la vida en el más allá. Meyrink lo tomó como una señal del destino; más tarde sería cofundador de la Logia Teosófica de la Estrella Azul en Praga. En 1903, diez años después de este incidente, Meyrink escribió en un sanatorio para tuberculosos su primer cuento y lo envió a la revista satírica *Simplicissimus*. Su editor, Ludwig Thoma, lo sacó casualmente de una papelera y quedó entusiasmado con la lectura. En 1905 publicó su primer libro de cuentos y en 1913 *El Golem*, del cual dos años después ya había logrado vender doscientos mil ejemplares en plena guerra mundial. Este libro le hizo rico y famoso. Su vida sentimental no es menos azarosa. Su primer matrimonio acabó en una separación, no sin cierto escándalo, que lo forzó a marcharse a Viena. Pero la cosa no quedó ahí, pues se vería obligado a batirse en duelo varias veces con unos oficiales del ejército para defender el honor de su amante, Philomena Bernt, con la que llegó a casarse más tarde. También pasó una corta pero dura temporada en la cárcel, acusado de estafa. Meyrink dedicó toda su vida a la escritura y el estudio del ocultismo. Fue miembro activo de varias órdenes esotéricas, entre ellas The Golden Dawn de Londres. En 1931, poco después del suicidio de su segundo hijo a los

Las islas nuevas, de María Luisa Bombal, parece a primera vista un relato sobre la inmortalidad, pero en el fondo se trata de una fábula mucho más extraña y rica en simbolismos. Unos cazadores llegan a una casa de campo; además de buscar sus presas, desean visitar cuatro nuevas islas que acaban de surgir del mar. En la casa hay una mujer delgada, enigmática y un poco salvaje, que a pesar de su edad madura conserva inmaculada toda su juventud. Siempre duerme sobre el lado izquierdo y tiene unas pesadillas en las que desciende a tenebrosas regiones. Pero lo más extraño de todo es la protuberancia de su espalda, que insinúa levemente el nacimiento de un ala. La correspondencia entre esta mujer misteriosa con las islas nacientes, metáfora de las fuerzas elementales de la naturaleza y de la vida, encarna perfectamente el misterio del eterno femenino.[30]

–*Sueño y realidad*. Según el *Vedanta*, el alma crea el mundo y lo despliega en su propia imaginación. Esta idea recorre los siglos y todas las culturas del orbe. En Asia la encontramos ya muy elaborada en el budismo, el hinduismo y el taoísmo chino;

veinticuatro años –la misma edad que tenía él cuando trató de poner fin a su vida–, Gustav Meyrink abandonó este mundo en el año 1932.

30. La escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) se trasladó a París nada más morir su padre, para terminar sus estudios en la Universidad de la Sorbona. Allí aprendió teatro y a tocar el violín. De vuelta en Santiago de Chile, conoció al piloto Eulogio Sánchez, de quien se enamoraría perdidamente. La relación duró poco y ella quedó destrozada. Un día se dirigió a su casa a la hora de la cena, entró en el cuarto que albergaba las armas y se disparó en el cuello. No logró matarse y su amigo Pablo Neruda se la llevó a Buenos Aires, donde ejercía de cónsul. Allí conoció a Lorca, Borges y Pirandello y se integró en el ambiente literario de la ciudad. Su obra es breve. En 1934 publicó su primera novela, *La última niebla*, y cuatro años más tarde *La amortajada*, que impresionaría al joven Juan Rulfo. En 1941 volvió a adquirir una pistola y se encaminó al hotel Crillón, donde se hospedaba su antiguo amante. Le disparó tres tiros en el brazo y la encerraron en un correccional, pero Eulogio no presentó cargos y acabaron soltándola. Poco después se marchó a Estados Unidos, donde vivió durante treinta años. Allí conoció al conde Rafael de Saint Phall, con el que tuvo una hija. Al enviudar, regresó a Chile, ciudad en la que murió bañada en alcohol.

en Occidente, germina en Platón, ocasionalmente en Leibniz y las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, pero, sobre todo, en Berkeley. La literatura tampoco desperdició esta hermosa metáfora desde Shakespeare y los poetas isabelinos hasta Calderón de la Barca. En fechas más recientes, retorna con brillantez en *La noche boca arriba*, de Cortázar, y en *Io*, de Oliver Onions. En *La visita del caballero enfermo*, Papini hace una melancólica reflexión sobre la ilusoria condición humana, pero la enriquece con una idea mucho más inquietante: *¿quién es el que me sueña?* ¿Quién es ese ignoto ser que yo no conozco y al que pertenezco? En *Las ruinas circulares*, Borges también retoma cautivado esta antigua hipótesis a partir del laberíntico pasaje de Carroll de *Alicia a través del espejo*: Alicia sueña con el Rey Rojo, el cual está soñando con Alicia, que sueña a su vez con el Rey Rojo, y así sucesivamente. Acaso el cuento de Borges sea el ejemplo más perfecto de esta pesadilla soñada por todos.

El pie de momia es un cuento deliberadamente ligero en el que Gautier hace gala de toda su pasión colorista por el Antiguo Egipto, y aunque el sueño en la trama parece en principio un recurso fácil, todo da un giro completo cuando el protagonista encuentra al despertar un precioso objeto procedente del lugar que había visitado en sueños.

–*Alucinaciones*. Por último, volvemos a la duda perenne –primer requisito de lo fantástico– al eterno retorno de si la naturaleza de los hechos narrados es fabulosa y sobrenatural o es obra del *pathos*, como sucede con la mujer del relato de Perkins Gilman, enloquecida por los monstruos imaginarios que se esconden en el empapelado de su cuarto y están a punto de salir; o como la locura de Monkton, que pone en tela de juicio toda la historia narrada. Pero ¿acaso no ocurre lo mismo con el estudiante del cuento de Ewers o el deslumbrado escritor de Onions?

En *El ángulo del horror*, de Cristina Fernández Cubas, el protagonista descubre, primero a través de un sueño, cierta apertura mental desde la que se puede llegar a ver *otra parte* de la realidad. Quien asume esta nueva perspectiva sufre un proceso psicótico que él contagia a su hermana. El cuento admite varias

lecturas, pero, por encima de todo, es una perfecta metáfora sobre el punto de vista de partida de toda la literatura fantástica.[31]

Masud también nos habla de ciertos lugares de las casas en donde se experimenta miedo o deseo. Pero ¿son legítimos estos sentimientos? ¿Atañen a algo real? La literatura fantástica responde a esta pregunta con metáforas y sólo permite aproximaciones, analogías, imágenes. Es su sintaxis poética.

«Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que el sueño de tu filosofía», dice Hamlet. Ése es el punto desde el cual arrancan todos los cuentos fantásticos; y, sin embargo, la tragedia de Hamlet es siempre la duda: el gusano en el fruto del Paraíso.

Nota a la presente edición

Esta antología parte de un viejo sueño: publicar en español los dos volúmenes de la *Anthologie du fantastique* de Roger Caillois. Pero, al ponerme en contacto con Gallimard para la adquisición de los derechos, me comunicaron cortésmente que, por tratarse de una obra publicada en 1966, sentían mucho no poder facilitarme, al cabo de tanto tiempo, los derechos de todos aquellos autores cuyo *copyright* seguía aún vigente. Actualmente suponía demasiado trabajo, y no lo podían asumir. De modo que ante el resignado panorama de tener que trabajar para los demás, decidí rastrear mis recuerdos de lector, dar varias vueltas al mundo de mi biblioteca, y hacer mi propia antología.

De Caillois conservé su estructura abierta a la universalidad. En cambio, en lugar de dividir la antología en apartados, como hizo el escritor francés, atribuyendo a cada uno de ellos un país, desterré cualquier vestigio de nacionalismo en la mía y decidí ordenarla cronológicamente, a fin de mostrar con claridad la evolución que ha tenido la literatura fantástica en el curso del tiempo. Es difícil no tener algunas coincidencias con Caillois,

31. Autora de cinco libros de cuentos y dos novelas, entre otras obras, Cristina Fernández Cubas (n. 1945) es, junto a José María Merino y Pilar Pedraza (y de forma más transversal, Juan José Millás), una de las figuras más destacadas de la literatura fantástica española y del cuento español de las últimas décadas.

con la antología de Borges, Bioy y Ocampo, o con los dos volúmenes de cuentos fantásticos del XIX selecionados por Italo Calvino. La verdad es que no he podido superar algunas afinidades: ¿cómo no incluir tal o cual cuento de Borges, Villiers, Hoffmann, Vernon Lee o Cortázar, cuando es el que más me gusta de ese autor? Con todo, la mayor parte de este libro se debe a mi bio-bibliografía como lector y editor.

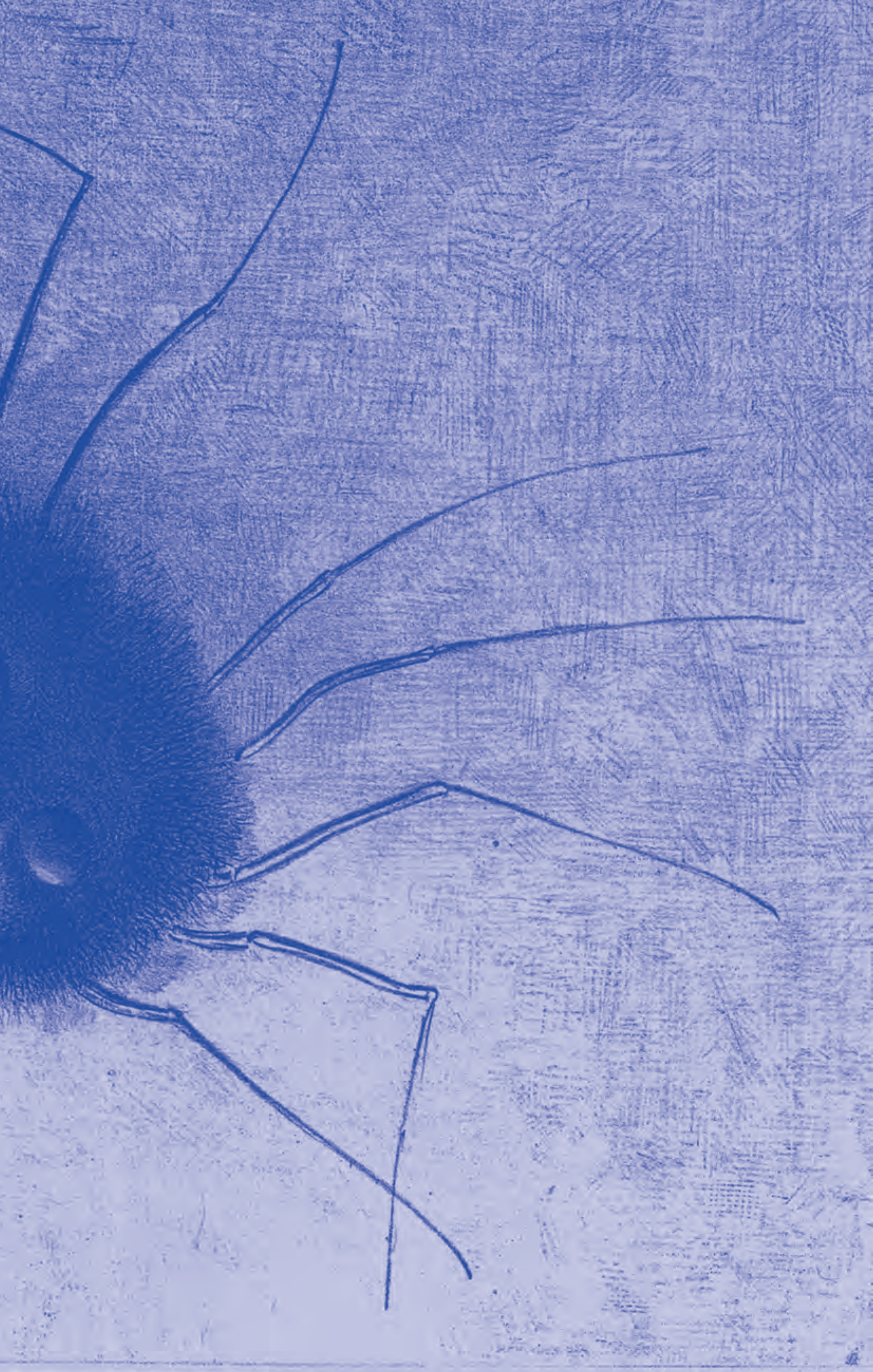
En cualquier caso, en ningún momento me he dejado tentar por la pretensión de centrar los criterios de selección de esta antología en elegir piezas raras o en descubrir terrenos vírgenes o de mucha actualidad. Tampoco he tenido reparo en incurrir en ciertos tópicos, por la sencilla razón de que, mal que nos pese, suelen ser ciertos. De modo que, aunque algunos cuentos resulten muy conocidos, me parecieron imprescindibles para fijar mis criterios selectivos. Además, el buen lector sabe que leer un texto por primera vez es gozar con el asombro, pero hacerlo por segunda vez es entenderlo (y disfrutarlo) plenamente.

Este libro es una síntesis de aquellos cuentos con los que más he disfrutado y que más me han acompañado a lo largo de mi vida. Constituyen, digamos, una especie de canon. A pesar de lo rimbombante que suena esta palabra, y lo impreciso o restrictivo (aunque sólo sea por motivos de espacio) que resulta siempre una selección para el propio antólogo, es obvio que la nómina nunca acaba de satisfacer plenamente, pues nunca llueve a gusto de todos. Aun así, me reconforta pensar que esta caja contiene ya suficientes golosinas.

Esta segunda edición incorpora dos breves relatos de Kafka. Era una de las mayores carencias de esta antología. Por último, quisiera agradecer a Juan Antonio Molina Foix sus doctas apreciaciones, a las editoriales Acantilado, Alba, Alfaguara, Alianza, Farrar Straus & Giroux, Random House Mondadori, Rey Lear y Valdemar por la cesión de los textos, a los traductores Ana Becciu, Luis Alberto de Cuenca, Rocío Moriones, José Luis López Muñoz, Ana Poljak, Francisco Torres Oliver, y Paul Viejo por su empatía con el proyecto, y, especialmente, a Francisco Peláez y a la Fundación Alejo Carpentier.

Jacobo Siruela





Esta antología recoge 57 de los mejores relatos fantásticos de los siglos XIX y XX de los siguientes autores de tres continentes:

E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Alexander Pushkin, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Wilkie Collins, Bulwer-Lytton, Fitz James O'Brien, Charles Dickens, Iván Turguéniev, Sheridan Le Fanu, Vernon Lee, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, Arthur Machen, Ambrose Bierce, Charlotte Perkins Gilman, Margaret Oliphant, Henry James, Robert Hichens, O. Henry, M. R. James, Leonid Andréiev, Leopoldo Lugones, Hanns Heinz Ewers, Algernon Blackwood, Giovanni Papini, Junichiro Tanizaki, Oliver Onions, Saki, E. F. Benson, Gustav Meyrink, Kafka, H. P. Lovecraft, Lord Dunsany, May Sinclair, Hugh Walpole, Ann Bridge, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Dino Buzzati, Francisco Tario, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Shirley Jackson, Rosa Chacel, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Robert Aickman, Paul Bowles, Danilo Kiš, Javier Marías, Cristina Fernández Cubas y Naiyer Masud. Todos ellos han sido vertidos al español desde sus idiomas originales por una excelente nómina de traductores.

La totalidad de estos cuentos demuestra sobradamente que la literatura fantástica es mucho más que un mero género literario. Su vasto abanico de temas, complejidad narrativa y continuidad en el tiempo, y el hecho de que tal vez los mejores relatos de los dos últimos siglos ya transcurridos sean fantásticos –pensemos en Poe, Maupassant o Henry James en el XIX, y en Borges o Kafka en el XX–, es ya una prueba cabal de que constituyen una categoría literaria universal de primer orden e inagotable potencia.

Jacobo Siruela, editor de dos celebradas colecciones de literatura fantástica en la editorial Siruela y autor de la más completa y documentada antología de cuentos sobre vampiros publicada en español (Atalanta, n.º 48), rinde con este libro su personal tributo a toda una vida de lecturas sobrenaturales.

ISBN 978-84-94227-65-3
9 788494 227653